# காட்சிப் பிழை


தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | www.kaatchippizhai.com | ஆகஸ்ட் 2013 | மலர் 1 | இதழ் 8 | ரூ.20

Tamil Film Journal | August 2013 | Volume 1 | Issue 8 | Rs.20

## நான்கு புதிய படங்கள்

ஆறு விமர்சனங்கள்

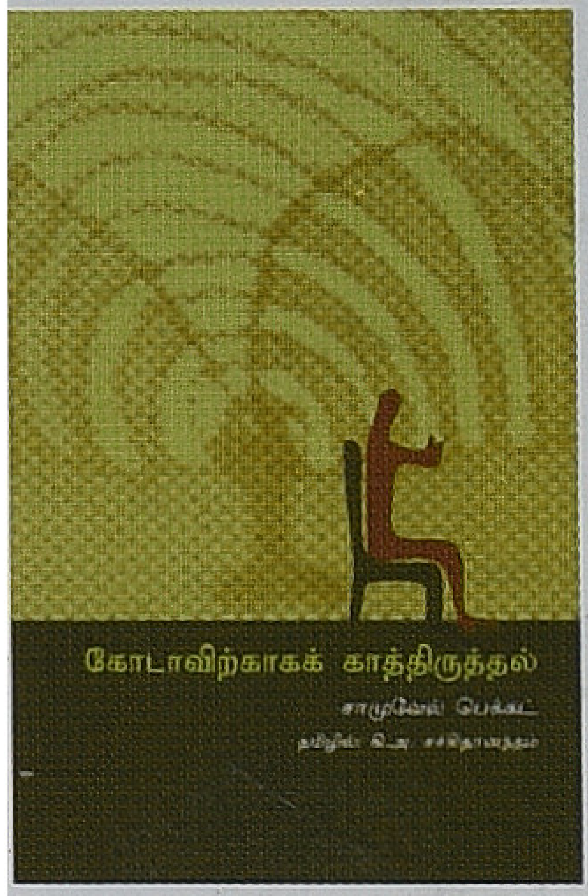
## பிரசன்னா விதானகே

நேர்காணல்

## எனக்குப் பிடித்த சினிமா

புதிய தொடர்

# கயல் கவின் புதிய வெளியீடுகள்




## கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்

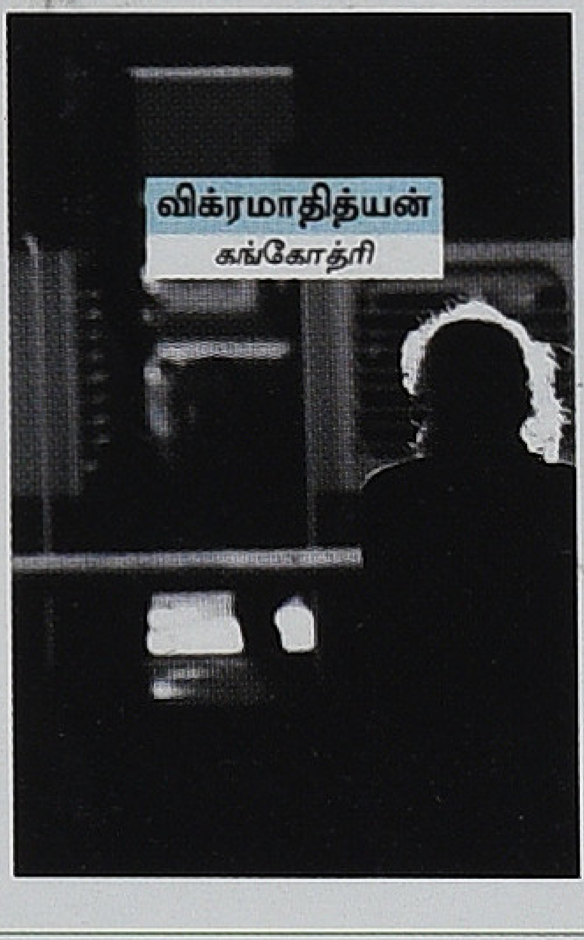
**சாமுவேல் பெக்கட்**

தமிழில்: கி.அ. சச்சிதானந்தம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 168
விலை ரூ. 140

1969ஆம் ஆண்டு இலக்கியத்துக்கான நோபல் பரிசு பெற்ற சாமுவேல் பெக்கெட்டுக்கு, உலகப் புகழைப் பெற்றுத்தந்த நாடகம் 'கோடாவிற்காகக் காத்திருத்தல்'. இந்நாடகம் வெளியானது தொடங்கி இன்று வரைக்கும் உலகின் சிறந்த 100 புத்தகங்கள் பட்டியலில் இருந்து வருகிறது. சாமுவேல் பெக்கட் படைத்துள்ள பாத்திரங்களின் அக்கறை சாதாரணமானது அல்ல; தத்து வார்த்தமானது. அவர்களுக்கு இந்த உலகம் அடிப்படையில் அபத்தமான தாகத் தெரிகிறது. இதற்கு, வேறு ஏதாவது அர்த்தம் இருப்பதற்கான தடயம் கிடைக்குமா எனத் தேடுகின்றனர். இந்நாடகத்திலும் விளாடிமர் வாழ்க்கையின் அர்த்தத்தைத் தேடுகிறான். ஆனால் அது அவனுக்குத் தென்படவில்லை. விளாடிமர் உட்பட இதில் வரும் பாத்திரங்கள் மேற்கொள்ளும் பயணங்கள் எல்லாமே அகப் பயணங்களாகும். விளாடிமர், முழங்கால்களைக் கைகளால் கட்டி குத்துக்காலிட்டு உட்கார்ந்தபடி காட்சியளிக்கும் விதம் மிகவும் உள்ளர்த்தம் கொண்டதாக இருக்கிறது. இது தாயின் கருப்பையில் வளரும் குழந்தையின் நிலையை மிகவும் ஒத்திருக்கிறது. ஆக, பெக்கட்டின் பாத்திரங்களை, அனைத் துக்குமான ஆரம்ப நிலையை ஆராயப் போகின்ற குறியீடாகவும் கொள்ளலாம். பெக்கட்டின் தத்துவார்த்த அக்கறைகளுக்கு நனவோடை உத்தி மிகவும் பொருத் தமாக இருக்கிறது. அதற்கு இந்நாடகமே சிறந்த உதாரணம்.

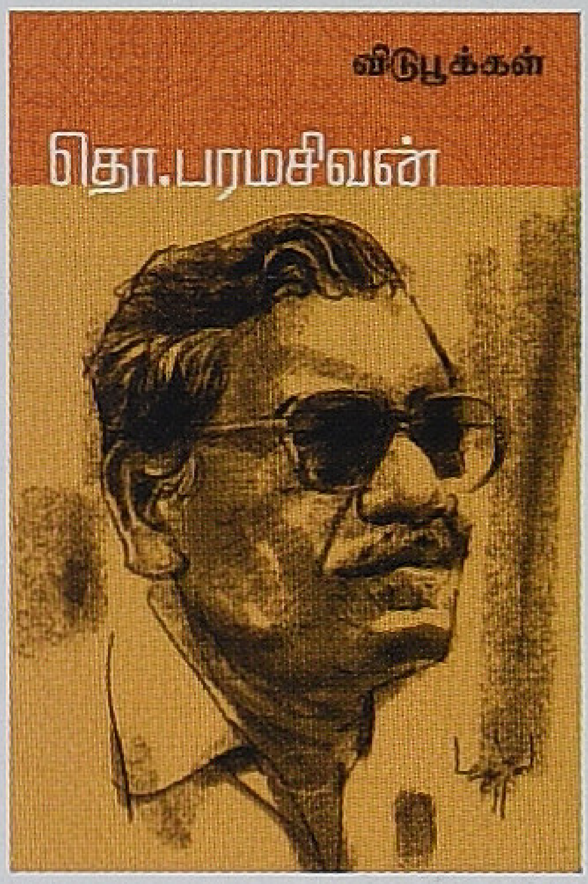
எழுபதுகளில் உருவாகிய புத்திலக்கியப் படைப்பாளிகளில், வாழ்க்கையோடு கொஞ்சமும் சமரசம் செய்துகொள்ள முடியாத மிகச் சிலரில் ஒருவர், விக்ர மாதித்யன். பலவிதமான பணியாளர்களிடம், பலவிதமான பணியிடங்களில், பலவிதமான பணிகளில் ஈடுபட்டிருக்கிற விக்ரமாதித்யன் எல்லா இடங்களிலும் சந்தித்திருப்பது முரண்பாடுகளும் மோதல்களும்தாம். Master vs Slave என்ற உறவை ஏற்றுக்கொள்ள முடியாமல் எந்த வேலையையும் உதறி எறிந்துவிட்டு வெளியேற முடிந்திருக்கிறது அவரால். அவரது எதற்கும் கட்டுப்படாத சுதந்திர ஆளுமைதான் எப்பொழுதும் ஜெயித்துக்கொண்டு வருகிறது. விடுபடுகிற ஆசை ஓங்கி வளர்ந்து ஒரு வெறிநிலைக்குத் தள்ளி ஒவ்வொரு முறையும் அவருக்கு சுதந்திரத்தை வழங்கி வருகிறது. குடும்பச்சூழல், நண்பர்கள் அறிவுரை, எதிர்கால பயம் என்ற எதுவும் அவரை மாற்ற முடியவில்லை. நிஜத்தின் வெப்பத்தைத் தாங்கிக்கொள்ள முடியாமல், எங்கும் நிலையாக இருக்க முடியாத, சதா அலைகிற மனிதனாக இவர் ஆகி இருக்கிறார். இந்தியத் துறவிகளின் முக்கிய குணாம்சமான யாத்திரை மூலமான ஆன்மிகத் தேடல் இவரது ஆளுமையின் இன்னொரு முகம். எதிலும் நிறைவு கொள்ளாத இவரது அமைதியற்ற ஆத்மாவுக்கு இந்தப் பிரயாணங்களும் அலைச்சல்களும் அவ்வப்பொழுது சில தரிசனங்களையும் சாந்தங்களையும் வழங்கியிருக்கின்றன. இந்தப் புத்தகம் முழுக்க முழுக்க விக்ரமாதித்யன் என்ற ஆளுமையை நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறது. விக்ரமாதித்யனின் விரிந்துபட்ட வாழ்வனுபவம் புத்தகம் முழுவதும் குவிந்து கிடக்கிறது. தமிழிலக்கியத்தின் மொத்த வரலாற்றையும் கூடவே மிகக் குறைந்த வரிகளில் நமக்குக் கொடுக்கிறார். மனிதர்களையும் நண்பர்களையும் உணர்வுபூர்வ மாக மதிக்கிற, நட்பில் உன்னதம் காண்கிற ஒரு great individual ஆக இந்தக் கட்டுரைகள் இவரை நமக்கு அறிமுகம் செய்கின்றன.




## கங்கோத்ரி

**விக்ரமாதித்யன்**

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 208
விலை ரூ. 150




## விடுபூக்கள்

(திருத்தப்பட்ட மறுபதிப்பு)

**தொ. பரமசிவன்**

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 112
விலை ரூ. 75

திராவிடக் கருத்தியலோடு கூடிய புதிய ஆராய்ச்சி முறையியலைக் கண்டுபிடித்த பெருமைக் குரியவர், தொ. பரமசிவன். கலாசாரம் என்பது மறு உற்பத்தி சார்ந்தது என்று ஆராய்ச்சி யாளர்கள் பேசுகின்ற தத்துவார்த்த மொழியை உடைத்தெறிந்துவிட்டு எளிமையான மொழியின் வழி நுண் அரசியலைப் புரிய வைத்தவர். எச்சங்களாகவும் மிச்சங்களாகவும் சிதறிக்கிடக்கும் தமிழ்ப் பண்பாட்டின் வேர்களை எடுத்துரைத்து வரும் தொ.ப.வின் தொடர் பயணத்தில் இத்தொகுப்பு இன்னும் கவனம் பெறாத சிலவற்றை முன்வைத்து நகர்கின்றது. தமிழ்ச் சமூக வாழ்வியலைக் கருத்தியல் நிலையில் நினைவுபடுத்தும் இக்கட்டுரைகள் அதன் அடிப்படை அரசியலைக் கேள்விக்குள்ளாக்கவும் செய்கின்றன. சிதம்பரம் கோயிலைப் பாடுகின்ற சேக்கிழார் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலை ஏன் பாடவில்லை? இராசராசனை இன்னும் கொண்டாடுவதேன்? என்பன போன்ற நுட்பமான பல கேள்விகளுக்கு இப்புத்தகம் விடையளிக்கின்றது. மேலிருந்து எழுதப்பட்ட வரலாற்றிற்கு மாற்றாகக் கீழிருந்து வரலாறு எழுதுவதற்கான பயிற் சியை இக்கட்டுரைகள் வழங்கும்.

தன் கவிதைரசனை சார்ந்து, படைப்பனுபவம் சார்ந்து, இருபத்தோரு கவிஞர் களின் தனக்கு மிகவும் பிடித்த ஒரு கவிதை அல்லது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கவிதைகளை, அவை தமிழின் நல்ல கவிதைகளாகத் தான் கருதுவதற்கான காரணங்களை இந்த நூலில் விவரித்திருக்கிறார் விக்ரமாதித்யன். கவிதைகளின் சிறப்பம்சங்களை ரசனை உணர்வுடன் விவரித்து, வாசகர்களுடன் தன் அனுபவங் களைப் பகிர்ந்துகொள்கிறார். கவிதை வாசகன் இன்றைய நவீனகவிதையை எவ்விதம் வாசிக்க வேண்டும்; அதை எவ்விதம் நேசிக்கப் பழகவேண்டும்; கவிதை வெளிப்படுத்தும் அனுபவ உலகுடன் அவன் எத்தகைய நெருக்கம் கொள்ள வேண்டும்; அதற்காக அவன் மேற்கொள்ள வேண்டிய ஆயத்தங்கள் என்ன என்பனவற்றுடன், கவிதை எழுதப்பட்டுள்ள சமுதாயப் பின்புலம், அதன் காலப் பின்னணி, அதை எழுதிய கவிஞனின் மனோபாவம் போன்றவற்றையும் இந்த நூலில் விரிவாகவே சொல்லிச் செல்கிறார் விக்ரமாதித்யன். நவீன கவிதையுடன் இணக்கம் கொள்ள விரும்பும் வாசகனுக்கு இந்த விவரணைகள் மிகவும் பயனுடையதாக, கவிதை யினுள் தன்னிச்சையாக நுழைந்து செல்வதற்கு வழிகாட்டுவதாக அமையும்.

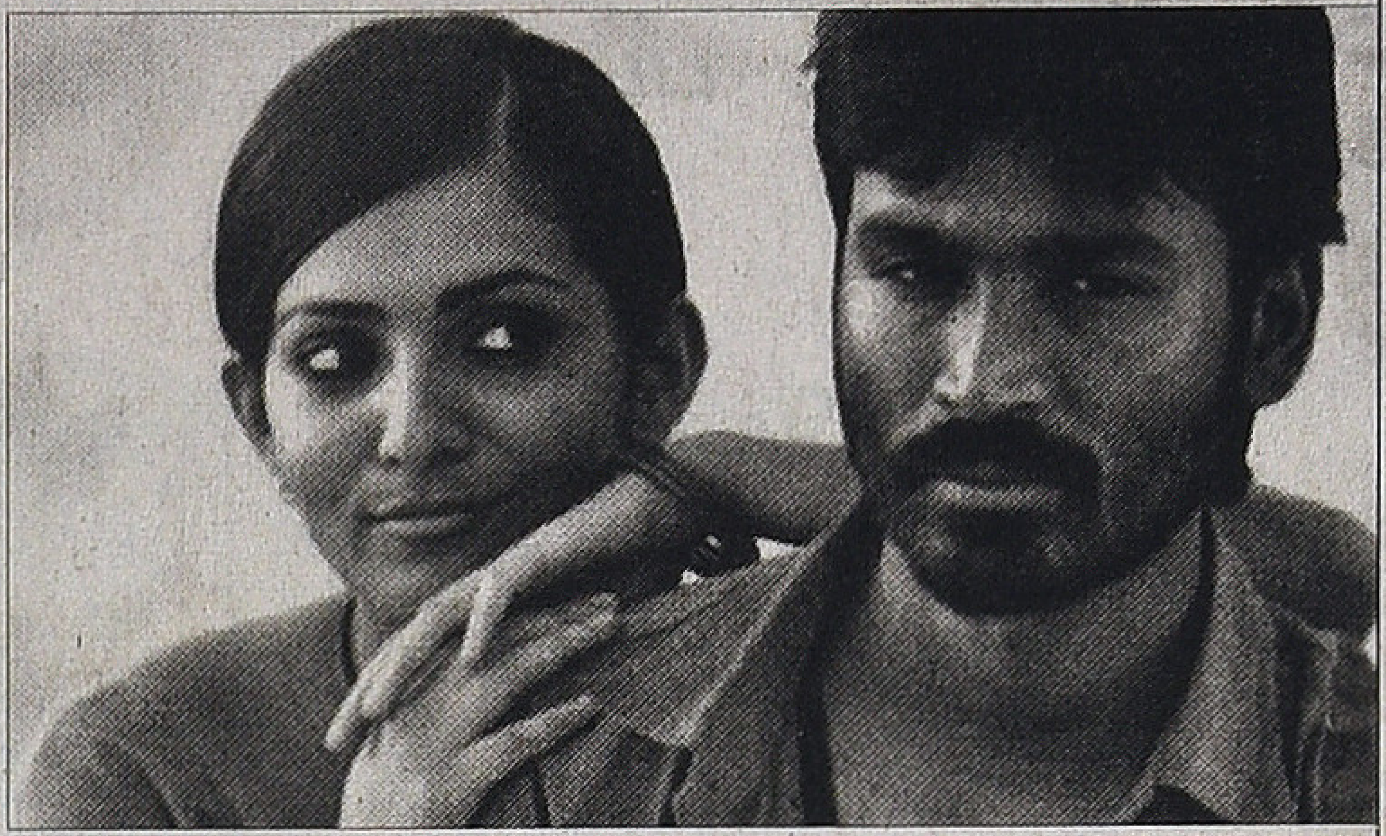
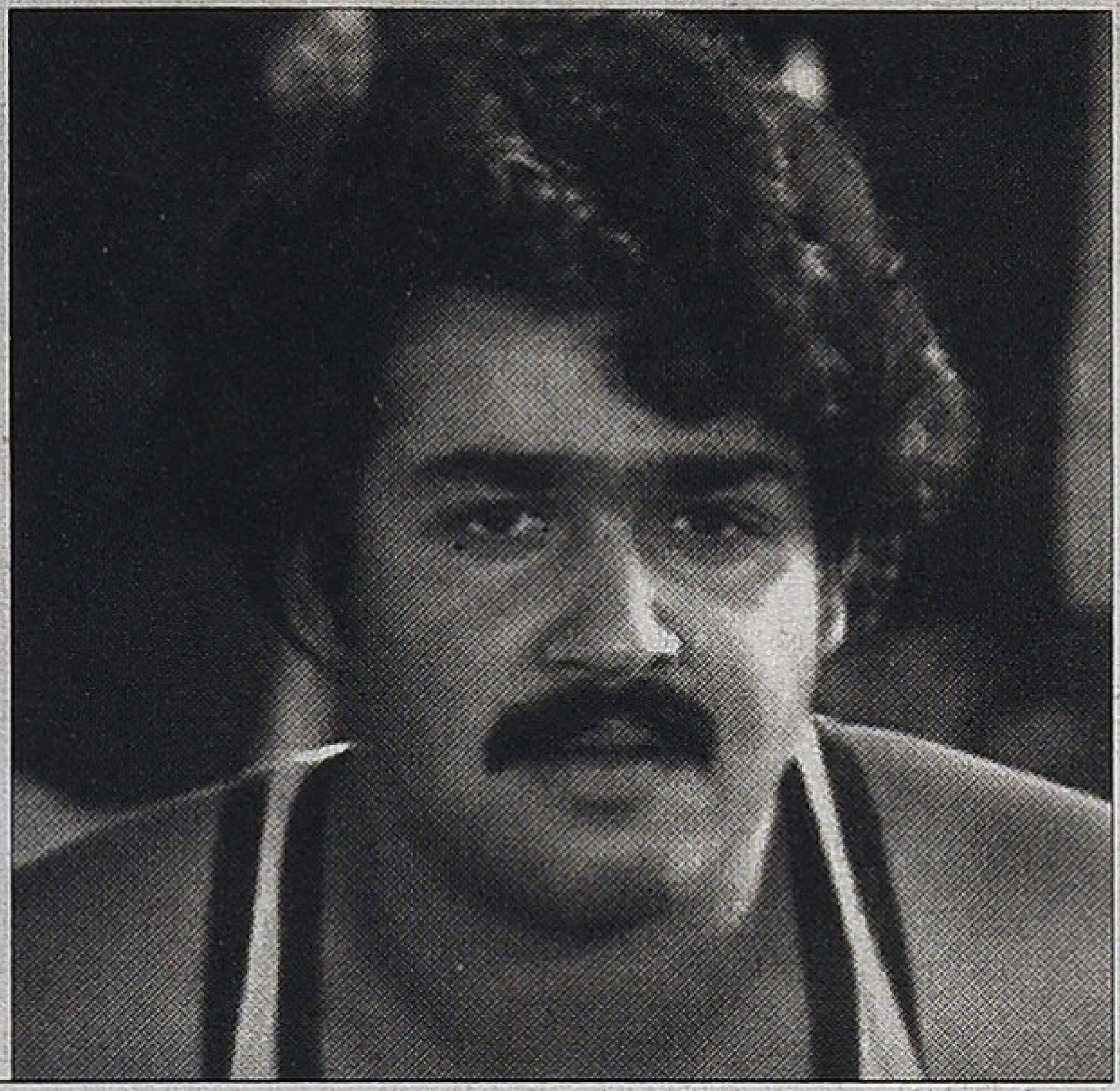
## கவிதை ரசனை

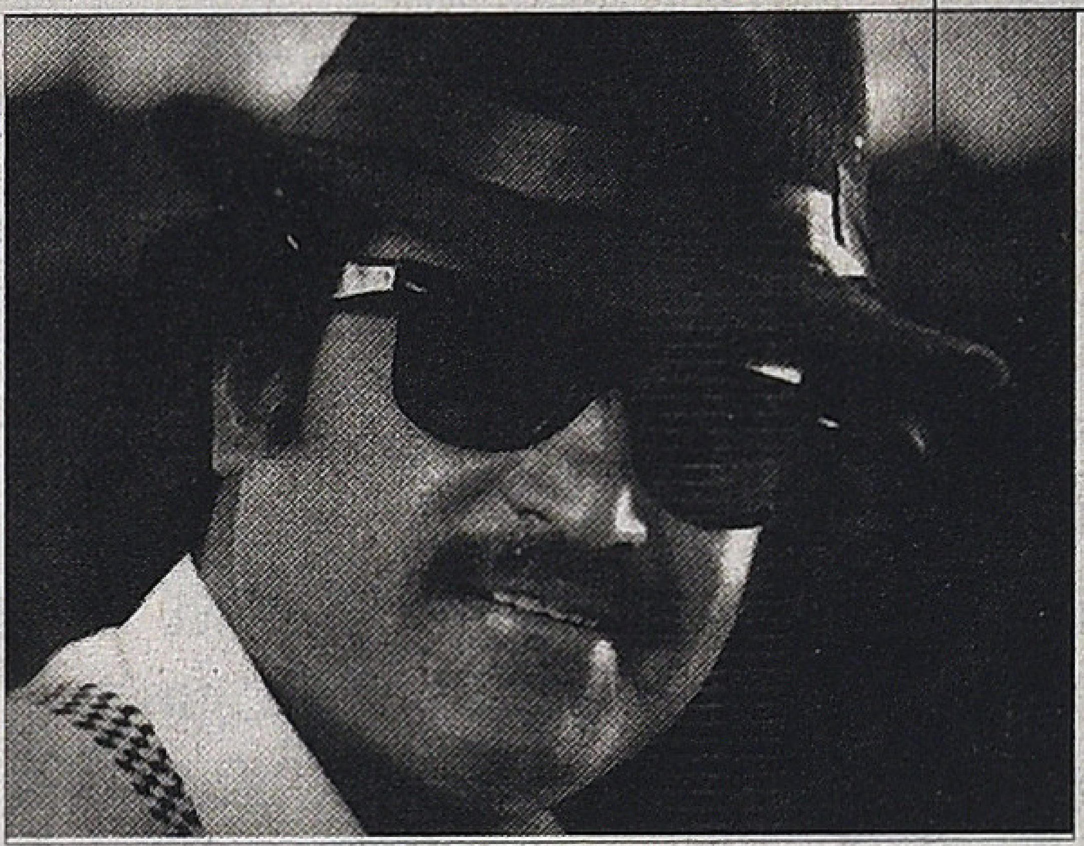
**விக்ரமாதித்யன்**

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 288
விலை ரூ. 210

**கயல் கவின்**

28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை, கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283



# காட்சிப் பிழை

இந்த இதழில்

## புதிய படம்


02 அம்பிகாபதி
ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்

13 அன்னக்கொடி
இராப்பிச்சை
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

20 மரியான்
ராஜன் குறை
அஜயன்பாலா

26 சஞ்சாரம்
மு. புஷ்பராஜன்


## புதிய தொடர்


30 எனக்குப் பிடித்த சினிமா
பாவண்ணன்


## கட்டுரை


06 எம்.ஜி.ஆரையும் ரஜினியையும் புரிந்துகொள்வது எப்படி?
சேரலாதன்


## நேர்காணல்


34 பிரசன்னா விதானகே


## தொடர்கள்


40 பசுப்பலேட்டி கண்ணாம்பா
பா. ஜீவசுந்தரி

48 எனது திரை அனுபவங்கள்
க.சீ. சிவகுமார்

54 கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன்
வண்ணநிலவன்

56 பேசும்படம்
சோழ. நாகராஜன்

60 மணிரத்னத்தின் சினிமா
யமுனா ராஜேந்திரன்


இலங்கைத் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் தொடர் அடுத்த இதழில் இடம்பெறும்.

அம்பிகாபதி

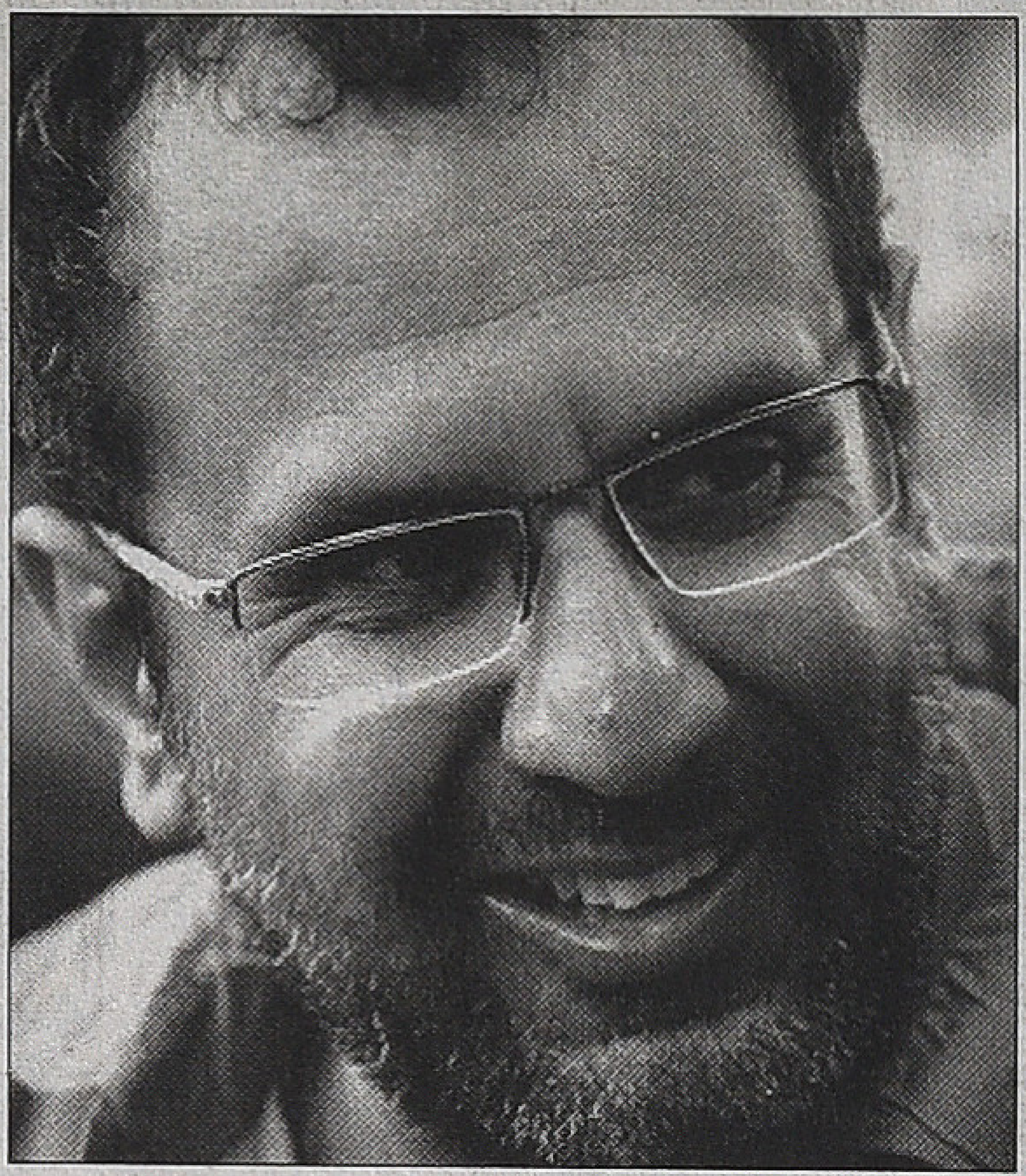
# நொறுங்கிக் கொண்டேயிருக்கும் காதலன்

ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன்

பஞ்சாபில் நிலவும் துயரக் காதல் கதையான ஹீர்ராஞ்சாவை, காசியின் களத்தில் வைத்து தற்காலத்தில் நினைவூட்டும் கதைதான் 'ராஞ்சனா.' இந்தியில் 'ராஞ்சனா' நல்ல வர்த்தக வெற்றியையும் தனுஷுக்கு நல்ல பெயரையும் பெற்றுத் தந்துள்ளது. அதுதான் தமிழில், இன்னொரு காவியக் கதாபாத்திரத்தின் பெயரோடு 'அம்பிகாபதி'யாக வெளியாகியுள்ளது.

'ராஞ்சனா' இந்தி சினிமா உலகையும் ஆங்கிலப் பத்திரிகையுலகையும் ஒருவகை 'அதிர்ச்சிக்கு' உள்ளாக்கியுள்ளதையும் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இன்னொரு வகையிலும் இந்தப் படம் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. காதல் தவிர வேறெந்த ஈடுபாடுகளும் லட்சியமும் இல்லாமல், தீவிரமான வன்முறையாலும் வன்முறை வழி அன்பாலும் காதலியை வென்றெடுக்க முயலும், அதற்காக எல்லா அழிவுகளையும் குரூரங்களையும் நிகழ்த்தும் தமிழ் சினிமாவுக்குப் பரிச்சயமான நாயகன் இந்திய சினிமாவை நோக்கி நகர்ந்திருக்கிறான்.

அந்த நாயகனை முழுமையாக்கியவர் இயக்குனர் செல்வராகவன். அந்த நாயகனுக்கு சரியான முறையில் பொருந்தக்கூடிய உருவாக நடிகர் தனுஷ்; ஒரே கதாபாத்திரத்தை தமிழில் பல படங்களில் ஏற்று மேம்படுத்திக்கொண்டே வருபவர். இப்போது அதன் தொடர்ச்சியாக, தமிழ் பையனாகவே கதையில் பொருத்தமாக வரும்படி, அறிமுகம் ஆகியிருக்கும் இடம் இந்தி சினிமா.



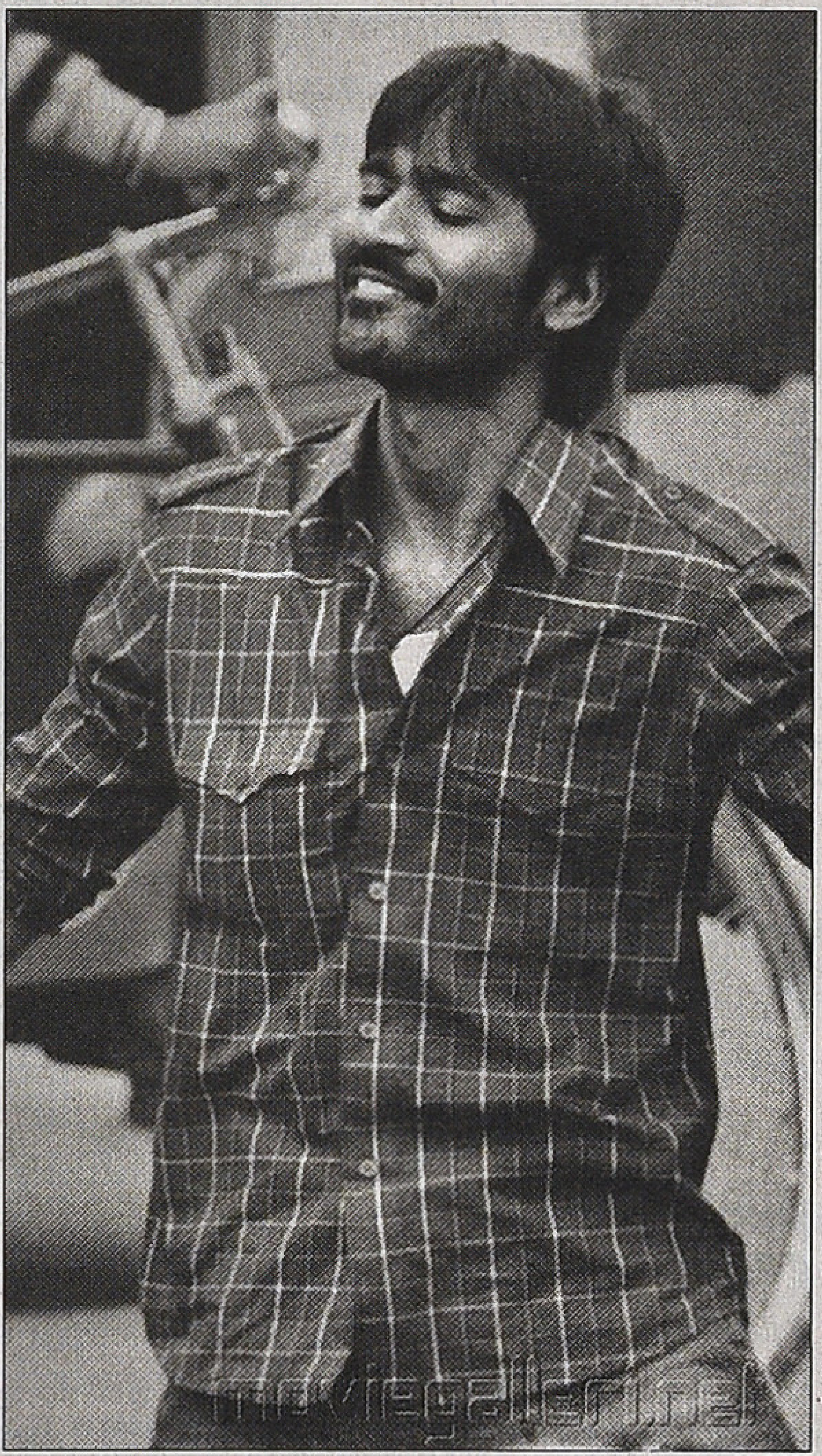
பாலா மற்றும் அமீரின் வன்முறை, இந்திப்பட இயக்குனர்களைப் பாதித்தது போலவே, தமிழ் சினிமாவில் இருக்கும் அதீதக் காதலும் தற்போது இந்தி சினிமாவை பாதித்துள்ளது. அவர்களுக்கு இது ஒரு பிரத்யேக அடர் வண்ணமாகத் தோன்றியிருக்கும்.

செல்வராகவன் திரைப்படங்களில் இருக்கும் இருள்தன்மை மற்றும் அவற்றின் வசீகரம் குறித்து, நான் காட்சிப்பிழையில் ஏற்கனவே எழுதிய கட்டுரை ஒன்றில் அவரது நாயக, நாயகிகளைக் கல்லறை மீது பூக்கும் பூக்கள் என்று கூறியிருப்பேன். 'மரணம் காதல் கதைகளுக்கு காவியச் சாயலை வழங்குகிறது. அன்பு, உறவுகள், மதிப்பீடுகள் அனைத்தும் நிச்சயமற்றுப் போன உலகில் அகால மரணம் மூலம் செல்வராகவன் தனது கதாபாத்திரங்களுக்கு நிலைத்த நினைவையும் தர ஆசைப்படுபவராக இருக்கிறார்.'

அம்பிகாபதியின் நாயகன் குந்தன், அவன் சிறுவயதிலிருந்தே காதலித்து வரும் சோயாவினுடைய அந்தஸ்துக்கு, தனது அந்தஸ்து, படிப்பு, பின்னணி சார்ந்து மிகவும் தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளவன். குந்தன் தனது அதீதக் காதல், அது தொடர்பான அர்ப்பணிப்பு வழியாக சோயாவின் அந்தஸ்தை ஈடுசெய்வதற்கு முயன்றுகொண்டே இருக்கிறான். 'பப்பி லவ்' என்று சொல்லப்படும், வானவில் போலத் தோன்றி மறைந்த ஒரு சிறார் காதல் மட்டுமே குந்தனது காதலுக்கு ஒரே அடிப்படை. அந்த சிறார் காதலே, சோயாவை பெற்றோரிடமிருந்து பிரித்து, ஆக்ரா பெரியம்மா வீட்டுக்குத் துரத்திவிடுகிறது.

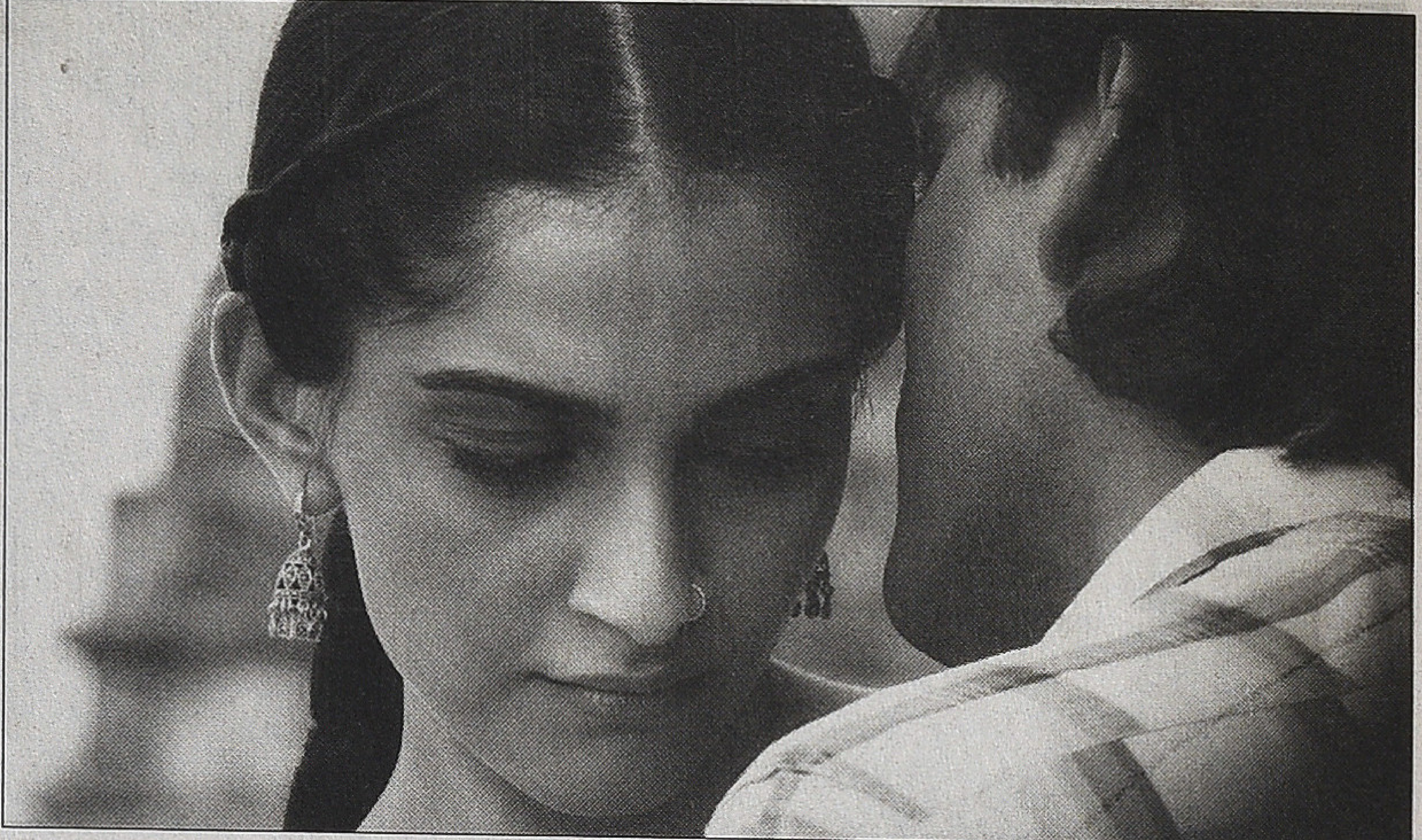
கல்லூரிப் படிப்பை முடித்து மீண்டும் காசிக்குத் திரும்பும்போது, அவளுக்கு பால்யகாலக் காதலனான குந்தன் நினைவிலேயே இல்லை. குந்தன் தன்னை அறிமுகப்படுத்திக் கொள்ளும்போதும், அது அறியாப் பருவத்துக் காதல் என்ற முதிர்ச்சியை அடைந்துவிட்ட அவள், அவனை 'உபயோகத்துக்குரிய' ஒரு நண்பனாகவே பாவிக்கிறாள். ஆனால், குந்தன் அவளைத் துரத்துகிறான். தன்னையும் பலவிதமாக சித்திரவதை செய்து, அவளையும் வதைக்கிறான். தன்னை நொறுக்கி அழித்து, சோயாவின் வாழ்வையும் தன் காதலின் அதீதத்தால் தாறுமாறாக சிதைக்கிறான். கடைசியில் தனது நிறைவேறாத காதலை அமர காதலாக்க மரணத்தைத் தானாகவே தேர்வுசெய்கிறான்.

**‘அம்பிகாபதி’ படத்தில் காசியில் புரோகிதம் செய்யும் ஒருவரின் மகனாகப் பிறந்த குந்தன், இறக்கும்போது, மறுஜென்மத்திலாவது சோயாவுடன் சேரவேண்டும் என்று ஆசைப்படுகிறான். தர்மபுரியில் இறந்த இளவரசனின் கடிதத்திலும் அதே கோரிக்கைதான்.**



தீவிர சிகிச்சைப் பிரிவில் இறக்கும் நிலையில், அடுத்த ஜென்மத்திலும் இதே குந்தனாகப் பிறந்து, மீண்டும் சோயாவைக் காதலிப்பேன் என்று சங்கல்பம் எடுக்கிறான். காசி நகரின் ஒரு சந்தின் வழியாக வாலிபன் குந்தன் விடைபெற்று வெளியேறுகையில், சிறுவன் குந்தன் மீண்டும் காசிக்குள் நுழைவது போன்ற காட்சியுடன் படம் முடிகிறது. அப்போதே நமது வயிற்றில் பீதி படர்கிறது. ஏனெனில், சோயா இன்னும் உயிருடன் இருக்கிறாள்.

தமிழில் ‘சிறுகோட்டுப் பெரும்பழம்’ என்று குறுந்தொகையிலிருந்து, பக்தி இலக்கியங்கள், மௌனி கதைகள் வரை காதல் என்பது தாங்கமுடியாத ஒரு உணர்வுநிலையாக தீராமல் பேசப்பட்டுக் கொண்டிருக்கும் கதைப்பொருள்தான். மௌனி கதைகளில், உடல் உறவு என்ற எல்லையைத் தாண்டிய காதல் சர்ப்பின் தனிப்பிரபஞ்சத்தில், ஜோடி



களில் யாராவது ஒருவருக்கு மரணம் நேர்ந்துவிடுகிறது. அதன் பின்னர் தனித்திருக்கும் காதலருக்கு ஏற்படும் துக்கவுணர்வை, மானுடத்தின் என்றைக்குமான பிரிவுநிலையாக மாற்றிவிடுகிறார் மௌனி.

மார்க்வெஸின்ன் 'லவ் இன் த டைம் ஆப் காலரா'விலும், சிறார் காதல் மரணத்தின் தீவிரத்துடன் பேசப்படுகிறது. அந்த நாவலில் வரும் காதலன் குறித்து வர்ணிக்கையில், 'அவன் அசிங்கமாகவும் சோகமாகவும் இருந்தான். ஆனால், அவன் காதலால் நிரம்பியிருந்தான்' என்று கூறுகிறார்.

இந்தியாவின் அனைத்து மொழிகளிலும், வாய்மொழி இலக்கியங்களில், காதல் துயரக் கதைகளின் செல்வாக்கு இருப்பதற்கு ஹீர்ராஞ்சா கதையே ஒரு உதாரணமாக இருக்கிறது. ஹீர்ராஞ்சா காதல் கதையின் முந்தைய வடிவம் சுபமான முடிவுள்ளது என்றும், தற்போது பிரபலமாக உள்ள வாரிஸ் ஷாவின் வடிவமே துயர முடிவுடையது என்றும் கூறப்படுகிறது. நிறைவேறாத காதலை, கடவுளை நோக்கிய தீராத தேடலின் வடிவில் அவர் ஹீர்ராஞ்சாவை மாற்றுகிறார். அந்த துயர முடிவையுடைய வடிவமே வெகு ஜனங்களிடையே வரவேற்பைப் பெற்ற வடிவமாகவும் உள்ளது.

ஒருவகையில் குற்றச் செயலுக்கு ஒப்பான அதீதத்தையும் புனிதத்தையும் மூடநம்பிக்கையையும் அதர்க்கத்தையும் இன்னும் காதல் மட்டுமே இந்த உலகத்தில் வைத்திருக்கிறது போலும். அதனால்தான் 'அம்பிகாபதி' படத்தின் கதை குற்றமும் புனிதமும் சேர்ந்து முயங்கும் ஊரான காசியில் வைத்துச் சொல்லப்படுகிறது.

அம்பிகாபதியின் குந்தன், தன் காதல் வழியாக பேதங்களை இல்லாமல் ஆக்க முயல்கிறான். காதலி சோயா, பேதங்கள் எப்போதும் இருக்கும் என்பதில் நம்பிக்கையுடையவளாக இருக்கிறாள். பேதங்கள் உண்டு என்ற எதார்த்தத்தால் குந்தன் வீழ்த்தப்படும் போது, அவன் மரணம் வாயிலாகத் தப்பிவிட முயல்கிறான்.

ஒரு வகையில் தமிழ் சினிமா உருவாக்கிய காதல் தொடர்பான கற்பிதங்கள், தமிழ்வாழ்வின் வெளியில் உள்ள எதார்த்தத்தையும் குறுக்கு மறுக்காக பிரதிபலிப்பதே. தமிழ் சமூக உடற்கூறில் காதல் எந்த இடத்தில் பராமரிக்கப்படுகிறது, எப்படி பராமரிக்கப்படுகிறது என்பதை பகுப்பாய்வு செய்வதற்கு, அதை வெறும் கற்பிதமாகத்தான் தமிழ் சமூகம் பராமரிக்கிறது என்ற புரிதல் போதாது.

சமீபத்தில் தமிழகத்தை உலுக்கிய இளவரசன் மரணத்தை அடுத்து, 'அகம் புறம்' சமூகநீதி இதழால் 'சாதியமும் காதலும்' என்ற கருத்தரங்கம் சென்னையில் நடத்தப்பட்டது. அதில் பேசிய பத்திரிகையாளர் ஞாநி, தமிழ் சினிமாக்களில் அதிகம் காதல் இருப்பதற்கு, தமிழ் சமூகத்தில் காதல் இல்லாததே காரணம் என்று பேசினார். ஹாலிவுட்டின் சயன்ஸ் பிக்சன் படங்களைப் போல, தமிழ்ச் சமூகம், காதலைக் கற்பனைப் புனைவாக திரைப் படங்களில் பார்த்து அனுபவிக்கிறது என்றும் கூறினார். அவர் அதைச் சொல்லும்போது, அருமையானதும் தர்க்கபூர்வமானதுமான ஒரு கண்டுபிடிப்பை நிகழ்த்திவிட்டார் என்றே தோன்றியது.

ஆனால், அத்தனை எளிய தர்க்கத்தின் மூலம் காதல் தொடர்பாக நமது சமூகம் கொண்டிருக்கும் அணுகுமுறையைப் பகுத்துவிட முடியாது என்றே, கூட்டத்தை விட்டு வெளியே வந்து, வீடு திரும்புகையில் தோன்றியது. இந்தியாவின் அனைத்து மொழிகளிலும் வெளிவரும் பெரும்பாலான சினிமாக்கள், காதலை மாய்ந்து மாய்ந்து கருப்பொருளாகப் பேசுகின்றன. அதை எப்படிப் புரிந்து கொள்வது? ஆந்திர சமூகத்தில் காதல் இல்லை; கன்னட சமூகத்தில் காதல் இல்லை; வட இந்திய சமூகத்தில் காதல் இல்லை என்றா?

‘ராஞ்சனா’ போன்ற படம் வடக்கில் வெற்றிபெற்றிருப்பதற்குக் காரணம், துரத்தியும் மிரட்டியும் காதலிப்பது போன்ற வழக்கங்கள் அங்கேயும் நடைமுறையில் இருப்பதுதான் என்று ‘த இந்து’ பத்திரிகையில் சித்ரா பத்மநாபன் என்றொரு விமர்சகர் எழுதுகிறார். கௌரவக் கொலைகளும் கட்டப் பஞ்சாயத்துகளும் பெண்கள் மீதான அங்கீகரிக்கப்பட்ட வன்முறைகளும் அதிகம் நடைபெறும் இடமாகவும் வடமாநிலங்களே திகழ்கின்றன.

இப்படிச் சொல்லிப் பார்க்கலாம். சாதிய, பொருளாதார பேதங்கள் அதிகம் திகழும் சமூகங்களில் ஒன்றான, காதல் மற்றும் பாலுறவின் மேல் குற்றநிலையை பாவிக்கும் தமிழ்ச் சமூகம், காதலை ஒரு புனிதமான, அதீதமான, அணுகுவதற்கு அச்சப்படும் ஒரு இடத்தில் வைத்துள்ளது. ஏனெனில், அதற்கு அருகாமையில் உள்ள கிண்ணங்களில் வன்முறையும் குற்றங்களும் வண்ணப் பொடிகள் போல நிரம்பியுள்ளன. இவை எப்போது கலந்தாலும் கலவரம்தான்.

இந்தக் கலவரங்கள் வசீகரமாகவும் வண்ணமயமாகவும் இருப்பதால் தமிழ் சினிமாவும் இந்திய சினிமாவும் அதன் மீது கவனம் கொள்கிறது. சமூக எதார்த்தத்தில் காதலும் வன்முறையும் அதீதமான சேர்மானத்தை எடுக்கும்போது, துயரகரமான கொலைகளாகவும் தற்கொலைகளாகவும் மரணங்கள் நிகழ்ந்து விடுகின்றன. ஏனெனில், பேதங்கள் இருக்கும் வரை காதல் இருக்கும்; பேதங்கள் இருக்கும் வரை குற்றங்கள் இருக்கும். அதே பேதங்களின் இடத்தில்தான் படைப்பாற்றலும் எதிர்ப்புணர்வும் இருக்கிறது.

காதல் என்ற உறவுநிலை நிர்ணயமாகும் இடம் குறித்தும் நாம் பரிசீலனை செய்ய வேண்டும். இயல்பாக மலரும் காதல் என்று ஏதாவது இந்த உலகத்தில் இருக்கிறதா? இனக்கவர்ச்சி வேறு, காதல் வேறு என்று சொல்லப்படுகிறதே, அதில் ஏதாவது சிறுதுளி உண்மை உள்ளதா? ஒருவர் இன்னொருவரைக் காதலிக்க மேற்கொள்ளும் தேர்வு, ஒருவர் இன்னொருவரைக் காதலிக்கச் செய்ய மேற்கொள்ளும் எத்தனம், இவற்றில் எல்லாம் செயல்படும் அளவுகோல்கள் தன்னியல்பானவையா? ஒருவர் தனது இணையை, காதலை நோக்கி, பாலுறவை நோக்கி ஈர்ப்பதற்கு சிறிதளவாவது வன்முறையோ அழுத்தமோ வலியுறுத்தலோ தேவைப்படாத நிலைமை என்பது இந்த உலகில் எந்தக் கலாசாரத்திலாவது இருக்கிறதா? இவையெல்லாம் சிக்கலான கேள்விகள். ஆனால், காதல் மற்றும் வன்முறையைச் சேர்த்துப் பேசும் போது நாம் கேட்டுக்கொள்ள வேண்டிய கேள்விகள் இவை. கிம் கி டுக்கின் ‘பேட் கய்’ போன்ற படங்கள் இந்தக் கேள்விகளைப் படைப்பில் பரிசீலனை செய்பவை.

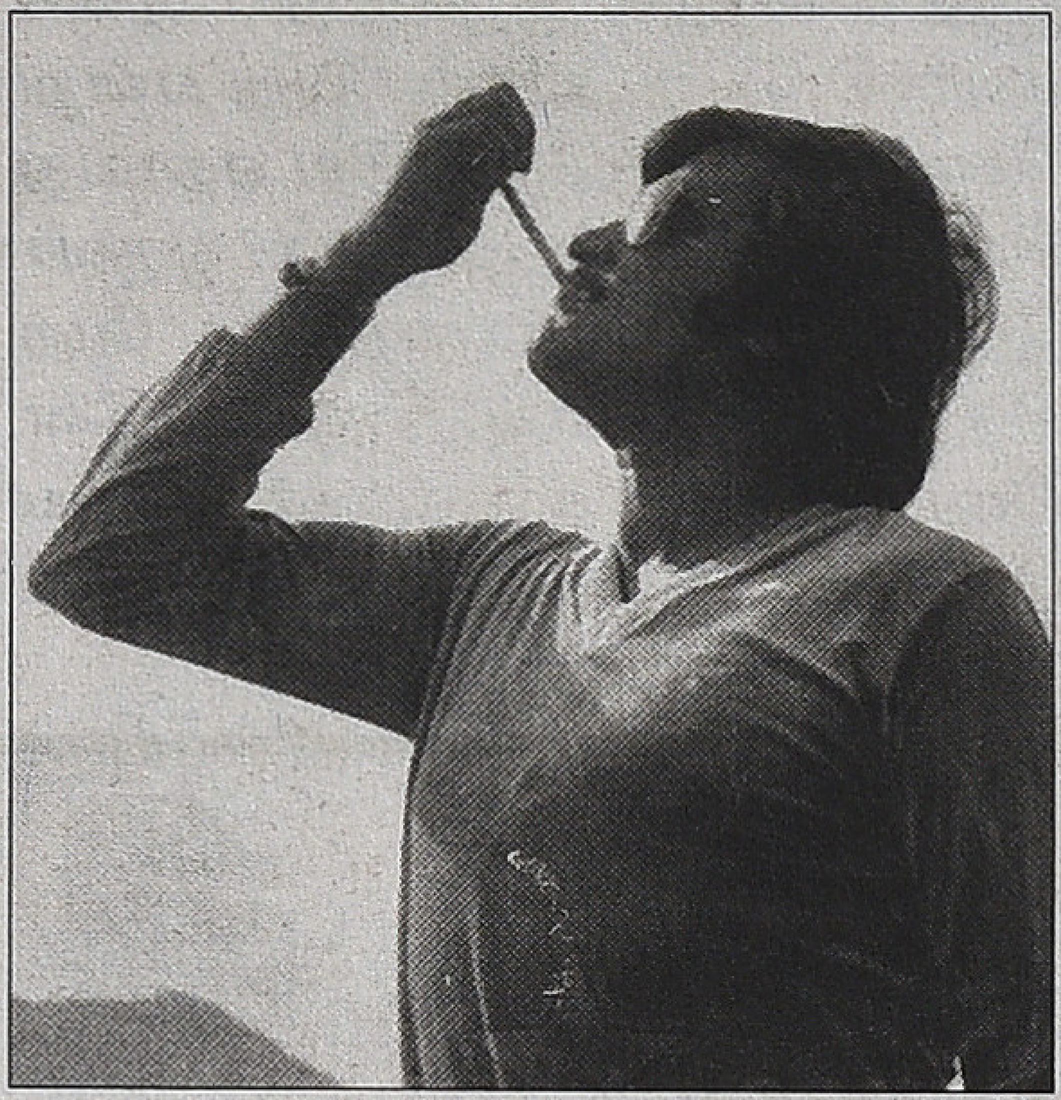
‘அம்பிகாபதி’ படத்தில் காசியில் புரோகிதம் செய்யும் ஒருவரின் மகனாகப் பிறந்த குந்தன், இறக்கும் போது, மறுஜென்மத்திலாவது சோயாவுடன் சேரவேண்டும் என்று ஆசைப்படுகிறான். தர்மபுரியில் இறந்த இளவரசனின் கடிதத்திலும் அதே கோரிக்கைதான்.

மறுஜென்மமும் ‘நம்மைப்’ பொறுத்தவரை கற்பிதம்தான்! ■

# எம்.ஜி.ஆரையும் ரஜினியையும் புரிந்துகொள்வது எப்படி?

சேரலாதன்

தமிழர் எழுச்சியெனும் திராவிடப் பேரலையால் எம்.ஜி.ஆர். நாயகனாகவும் முதல்வராகவும் ஆக முடிந்தது. தமிழ் ஓர்மையின் காரணமாக் நிகழ்ந்த திராவிடக் கருத்தியலின் வெற்றி தமிழ்ச்சமூகத்தின் அடையாளமான 'கறுப்பு' நிறத்தினை மீளவும் மதிப்பிற்குரியதாக்கியது; அந்த நகர்வின் முதல் பயனாளி ரஜினியே. இன்று வரை, நூற்றாண்டு காணும் இந்தி சினிமாவிற்குள்ளோ, அரை, முக்கால் நூற்றாண்டுகள் காணும் பிற மொழிகளின் சினிமாக்களிலோ, 'கறுப்பு' நிறமுடைய எவரும் நாயகராக, கொண்டாடப்படுபவராக இல்லையென்ற பின்னணியில் நோக்குகையில் ரஜினியின் வெற்றி தமிழ்ச்சமூக அசைவின் வெளிப்புற சாட்சியம் தானே தவிர, அவருடையதாகச் சொல்ல ஒரு சதவீதம்கூட சாத்தியமில்லை என்பதை நாம் அறிவோம். இனி ரஜினி என்னும் திரைபிம்பம், ரஜினி என்கிற மனிதரின் மீதான பிம்பம், ஊடகங்கள் கட்டமைத்த ரஜினி என்னும் பிரம்மாண்டமான பிம்பம் ஆகிய பிம்பங்களின் நோக்கும் போக்குமே இப்பகுதியின் நோக்கம்.

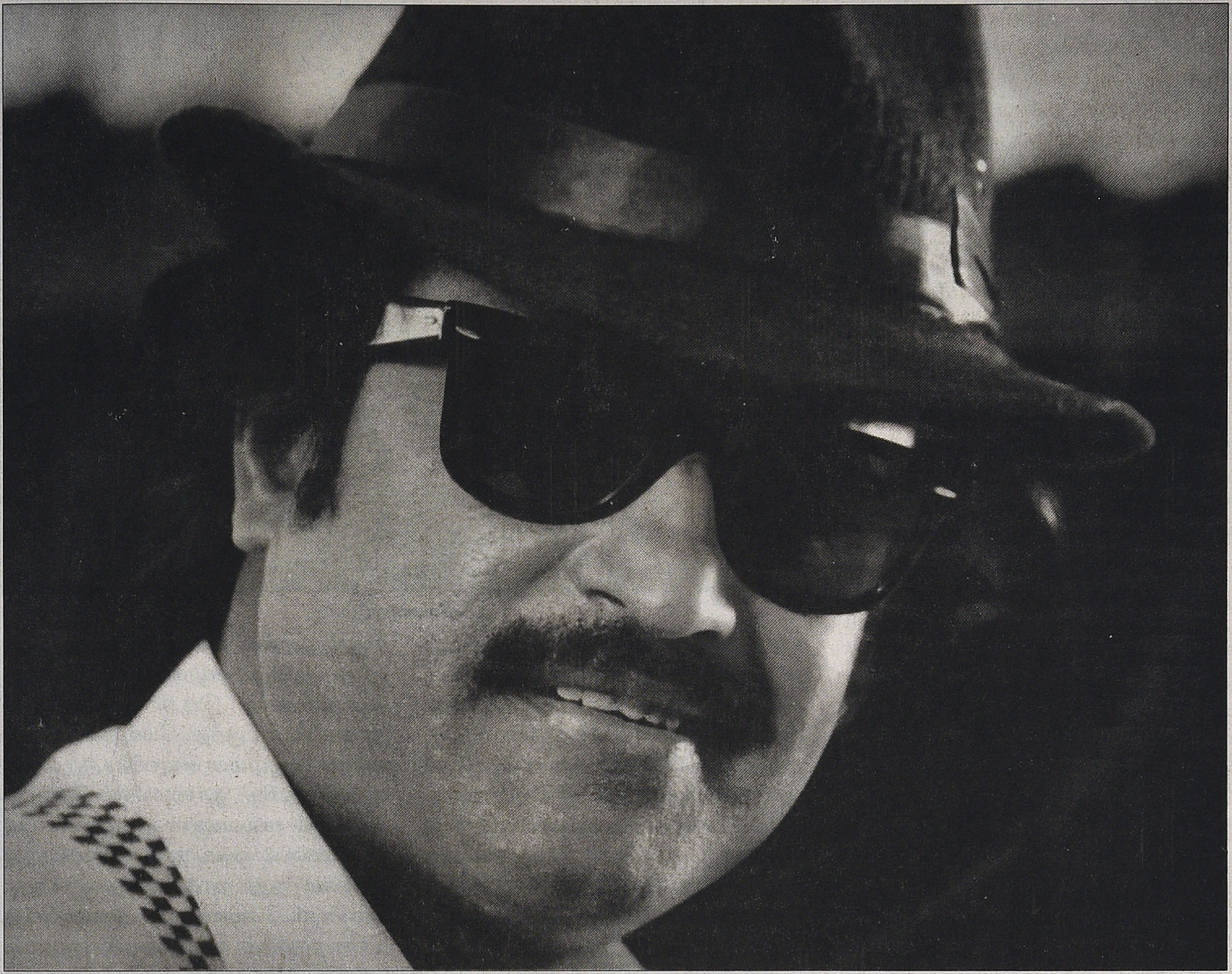


பிராமணீய எதிர்ப்பு, பிராமணரல்லாதோருக்கான அதிகாரம், கடவுள் மறுப்பு, சாதி மறுப்பு போன்றவை பெரியாராலும்; இவற்றோடு கூடுதலாகத் தமிழ் ஓர்மை, அண்ணாவாலும் முன்னெடுக்கப்பட்டது. அவை, தமிழ்ச்சமூகத்தின் மைய உரையாடலாக மாறத் தொடங்கியபோதே அதற்கு எதிரான நுண்ணரசியல்களும் உருவாக்கப்பட்டன. தமிழர்களின் அரசியல் சொல்லாடலாக திராவிடக் கருத்தியல் திகழ்ந்தாலும்கூட தேர்தல் வெற்றியின் மூலம் அதற்கு நிரந்தரத் தன்மையினை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தது தமிழ்நாட்டு மாணவர்களே ஆவர்.

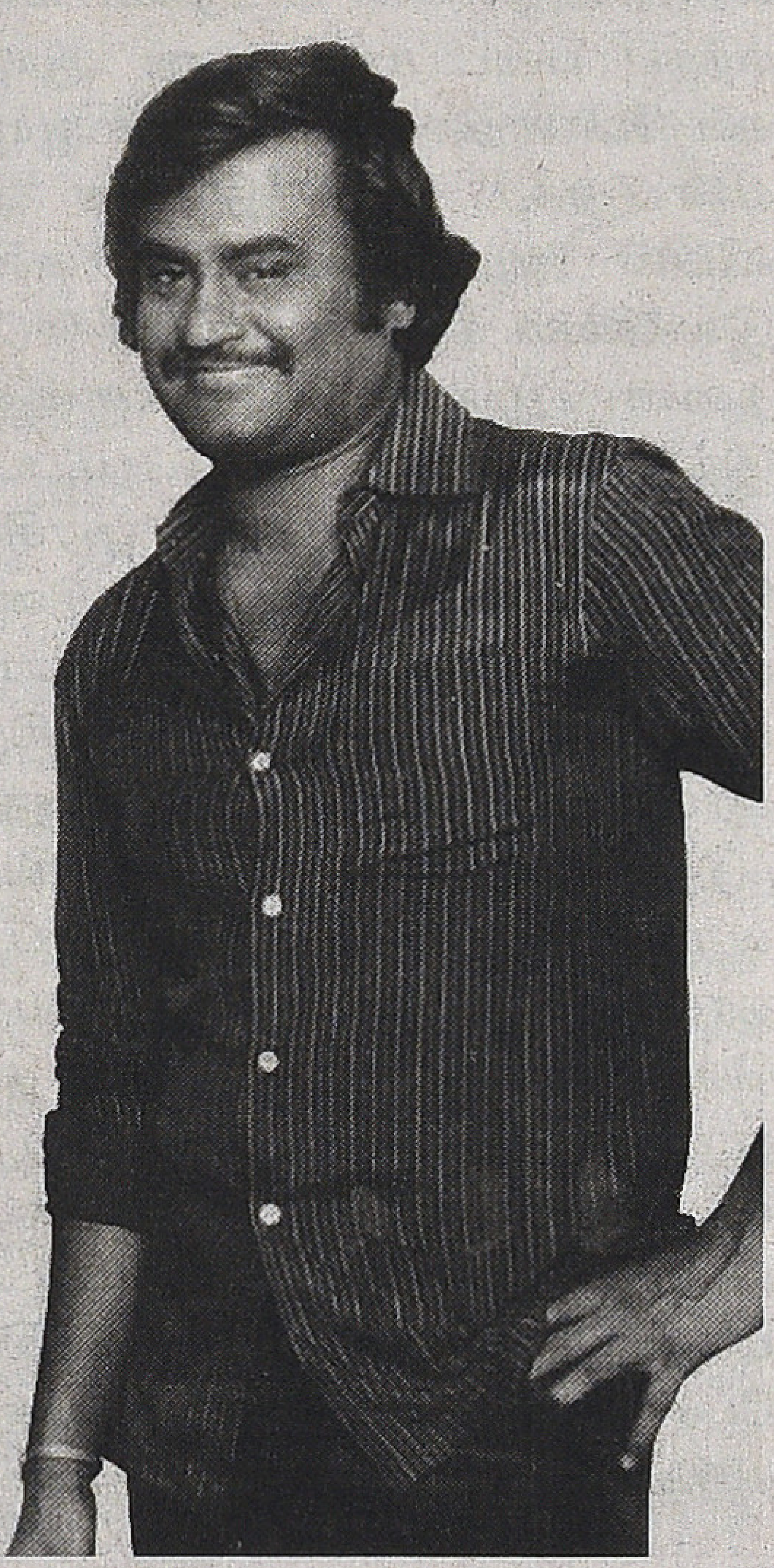
நேருவின் வாக்குறுதியை மீறி இந்தி திணிக்கப்பட்டது. இந்திய அரசியலமைப்புச் சட்டத்தால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட மொழிகளுள் ஒன்றான 'தமிழினைப்' பேசுகிற மாணவர்கள் அதனைத் தன்னெழுச்சியாகவும், தொலைநோக்குப் பார்வை கலந்த தெளிவான அரசியல் புரிதலோடும் எதிர்த்தனர். வீதிக்கு வந்தனர். எண்ணிடலங்காத் தடியடிகள், கணக்கற்ற துப்பாக்கிச் சூடுகள், பல உயிர்ப்பலிகள் என பிரிட்டிஷ் ஆட்சியில்கூட நிகழ்ந்திராத வரலாறு காணாத ஒடுக்குமுறை குடியரசில் நிகழ்ந்தது. ஆயினும், அது தமிழ்நாட்டு மாணவர்களின் போராட்டத்தை மட்டுப்படுத்தவோ, கோரிக்கையினை நீர்த்துப்போக வைக்கவோ செய்யவில்லை. மாறாக, மாணவர் எழுச்சி வீறு கொண்டதோடு அது தமிழ்நாட்டு மக்களின் பேரெழுச்சியானது. அந்த எழுச்சியின் விளைவு, 'இந்திய தேசிய' இடதுசாரி அரசியல் கட்சியான கம்யூனிஸ்ட்களிடமிருந்த எதிர்க்கட்சி அந்தஸ்தினைக் கைப்பற்றியிருந்த தி.மு.க.வை, 'இந்திய தேசிய' வலதுசாரி அரசியல் கட்சியான காங்கிரஸ் வசமிருந்த ஆளும் கட்சியின் நிலையில் அமர்த்தியது.

தொடக்கத்தில் முன்னெடுக்கப்பட்ட எதிர் கருத்தாடல்கள் திராவிட வெற்றி உறுதியான பின்பு இன்னும் காத்திரமாக முன்னெடுக்கப்பட்டன. ஆனால், அதே நேரம், முதலிரண்டு கருதுகோள்கள் மட்டுமே பிரதானமாக மாறிப்போனதோடு கருத்தியல் வெறும் தேர்தல் வெற்றி சார்ந்ததாக மட்டுமே பார்க்கப்பட்டது. இந்த, வெளியில் தெரிந்த வெற்றியும் வெளியில் தெரியாது செயல்படத் தொடங்கியிருந்த அழுத்தமான நுண்ணரசியல்களும் கலந்திருந்த காலகட்டத்தில், சிறிய இடைவெளிக்குப் பின்பாக ரஜினி அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படுகிறார்.

திராவிட அலையினால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் நிகழ்த்திய தாக்குதல்களில் முக்கியமான வெகு சிலவற்றை



**அரசியல் செயலாற்றிய காலகட்டத் திரை நாயகன் எம்.ஜி.ஆர். என்றால், 'அரசியலற்ற' என்ற வறட்டு கோஷம் கோஷ்டிகானமாக மாறிய காலகட்டத்தினுடைய திரை பிம்பமே ரஜினி.**



அறிவது ரஜினியின் திரை பிம்பத்தைப் புரிய உதவும். எண்ணூறு ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு எழுந்த தமிழ் ஓர்மையே அவர்களது பிரதான இலக்காக இருந்துள்ளது. எனவே, தமிழ் ஓர்மை திரண்ட கருத்தியல் தளத்தையும் அது வினையாற்றிய செயல்படுதளத்தையும் அழிப்பது, முடக்குவது அல்லது குறைந்தபட்சம் மடை மாற்றுவது என்பதாக, அவர்கள் செய்த வேலையினைத் தொகுத்துக்கொள்ளலாம். திராவிடக் கருத்தியலை நேராக எதிர்கொள்வதை அவர்கள் தவிர்த்தனர். ஏனெனில், அவர்களுக்கும் 'திராவிட' அலை தமிழ்நாட்டில் மட்டுமே சாத்தியமானது என்று தெரியும்.

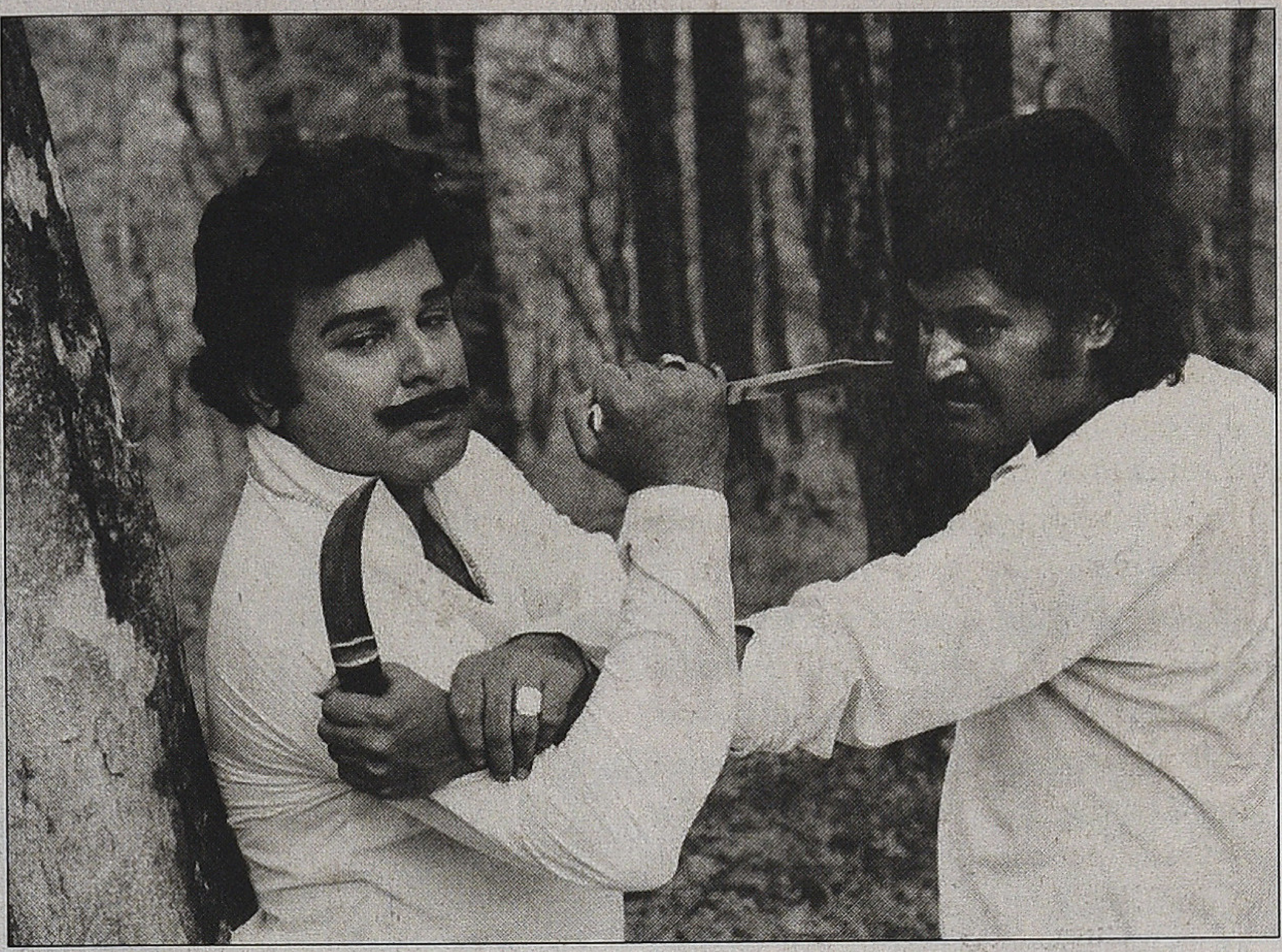
வெகுமக்களும் தங்களது அரசியலைத் தெளிவாக எடுத்துவைக்கத் தொடங்கிய காலத்தில் கலை, இலக்கிய வெளிக்குள் சத்தமின்றி முதல் எதிர்வினை உருவாக்கப்பட்டது. மிகவும் ஆச்சரியமான அந்த ஆயுதத்

தின் பெயர் 'அழகியல் ரசனை'. கலை, இலக்கியத்தின் அடிப்படை என்பதே அழகியல்தான். அழகியல் மட்டுமேதான் என்று ஆரம்பத்தில் சொல்லப்பட்டது. சிறிது காலத்திலேயே 'அரசியலற்ற', 'அரசியல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட' அழகியல் என்பதாக மிகத் தெளிவாக மாற்றப்பட்டது. தமிழில் புதிதாக இன்று எழுத வருபவர்களையும் இந்தச் 'சுழல்' விட்டுவைப்பதில்லை. ஒரு மொழியின் மிக முக்கியமான நுண் அலகான கலை, இலக்கியத்தளத்தில் 'அரசியலற்ற' என்ற கருதுகோள் ஏன் தொடர்ந்து முன்வைக்கப் படுகிறது? பலருக்குக் காரணம் தெரியாது. ஆனால், சரிதானே எனும் உளப்பதிவு உள்ளது. 1940களின் இறுதியில் தொடங்கும் இந்த அழித்தொழித்தலின் தாக்கம் அளவிடமுடியாதது. ஏன் அரசியல் வேண்டாம்? உண்மையில், திராவிடக் கருத்தியல் தமிழ் ஓர்மை வேண்டாம் என்றோ அல்லது அதற்கு எதிராகவோ தானே வேலை இருந்திருக்க வேண்டும். அப்படி வெளிப்படையாகச் சொல்லப்பட்டிருந்தால் அது மக்கள் மத்தியில் அம்பலப்பட்டிருக்கும். இதுதான் சாணக்கியத்தனம். ஆனால், இன்றோ கலை, இலக்கியத்தின் உயிரே அழகியல் மட்டும்தான் என்பது ஏறக்குறைய வேதம்போல் ஆகிவிட்டது. அன்றைய சூழலில் இரண்டு அரசியல் சொல்லாடல்கள்தான் கலை, இலக்கிய வெளிக்குள்ளும் பொதுவெளிக்குள்ளும் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்தன. அவை பிராமணியத்திற்கு எதிரான திராவிடக் கருத்தியலும் நிலவுடமை, முதலாளித்துவத்திற்கு எதிரான கம்யூனிசக் கருத்தியலுமே ஆகும். ஆனால், பிரிட்டிஷ் ஏகாதிபத்தியத்திற்கு எதிராகப் போராடும் போது எல்லா வெளிகளுக்குள்ளும் அரசியல் தேவைப்பட்டது. அரசியல், வெற்றுக்கூச்சல் ஆக முத்திரை குத்தப்படவில்லை என்ற பின்னணியோடு பார்க்கையில் இந்த அழகியல் ஆயுதம் எவ்வளவு ஆபத்தானது என்பதோடு வெகுதுல்லியமானது என்பதும் தெரியவரும். திராவிடக் கருத்தியலர் 'அழகியல்' அபத்தங்களைக் கண்டு கொள்ளவில்லை. ஆனால், சில கம்யூனிஸ்ட்களோ 'அழகியல்' தாதாக்கள் எங்ஙனமாவது தமது ஒரு வரியையேனும் அங்கீகரித்துவிட மாட்டார்களா எனக் காத்திருந்தனர். ஆனால், அழகியல்வாதிகளோ, இது முற்போக்கான கவிதை என்பதெல்லாம் பிறகு, முதலில், இதில் 'கவிதை எங்கே' எனக் கலங்கடிக்கவே செய்து வந்தனர். இருப்பினும் இடதுசாரிகள் அரசியலற்ற 'அழகியல்' எனும் சூத்திரத்தை எதிர்க்கவே செய்தனர்.

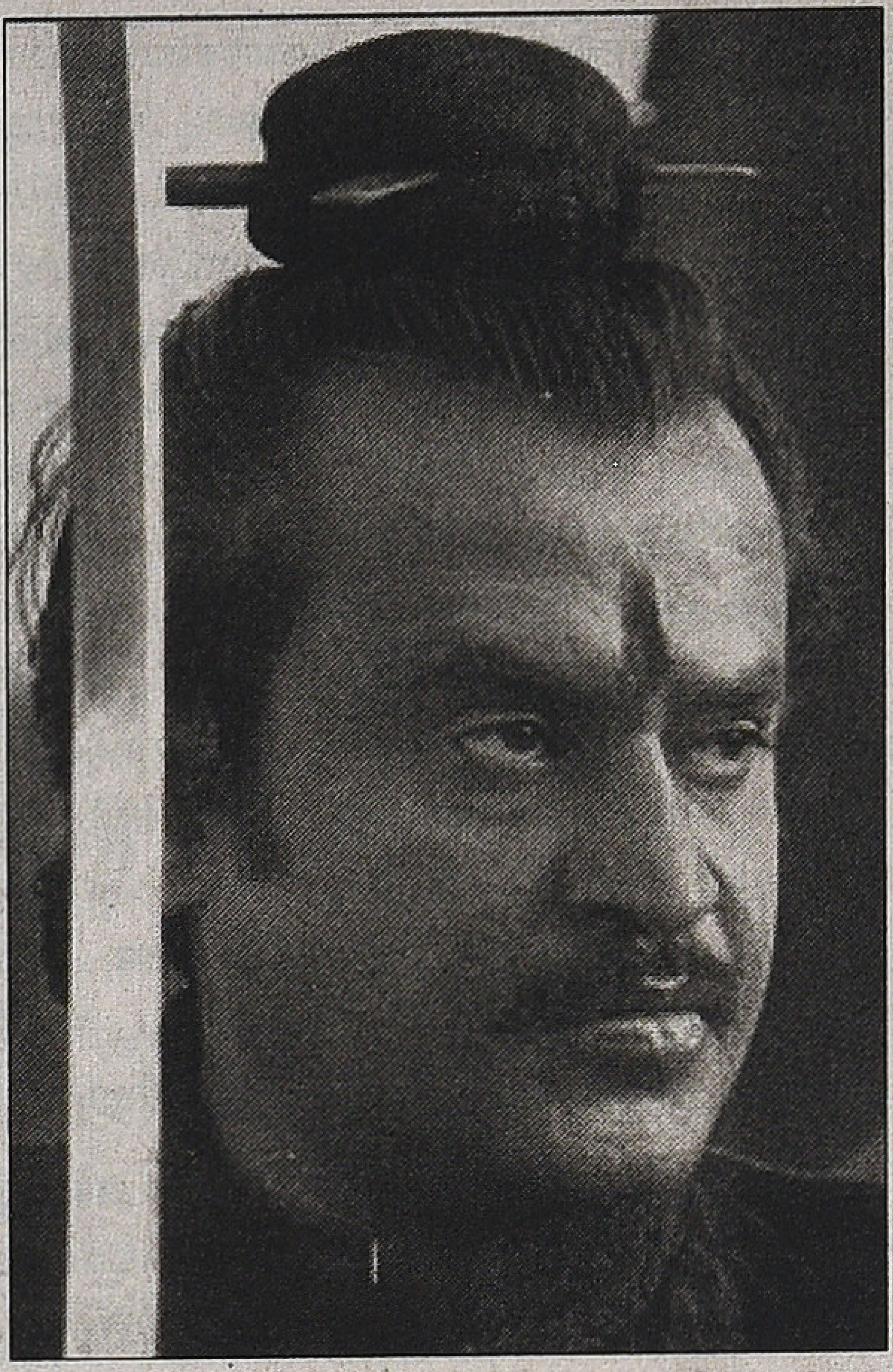
அபூர்வ ராகங்கள் (1975)

நம்மைப் பொறுத்தவரை அரசியலற்ற, அழகியல் மட்டுமே உள்ள எந்தப் படைப்பும் அணு ஆயுதங்கள் போன்றவையே. அணு ஆயுதம் என்பதுகூட நேர்த்தியான அறிவியல் அழகியல்தானே. கலை, இலக்கியம் தாண்டி மக்களின் அத்தனை புழங்கு வெளிக்குள்ளும் இந்த வைரஸ் பரப்பப்பட்டது. 'அரசியல் வேண்டாம்', 'அரசியல் பேசாதீர்கள்!', 'அரசியல் பேசினால் பிரச்சனையாகும்' எனப் பலப்பல விதங்களில் அந்த வைரஸ் கிருமி பரப்பப்பட்டுக்கொண்டே இருந்தது (இந்த அரசியலற்ற, அழகியல் வாதத்தின் மீது ஊடறுப்புத் தாக்குதல் நடத்தியது தலித்தியமும் பெண்ணியமும் மட்டும்தான்). தமிழ்நாட்டில், பெரும் அரசியல் எழுச்சி உரையாடலாகப் பாத்திகட்டி வளர்த்தெடுக்கப்பட்ட டீக்கடைகள் மற்றும் சலூன்களில்கூட 'அரசியல் பேச வேண்டாம்' என்பது செயல் விதியாக மாறிப்போனது. சாண் ஏற முழம் அளவு கிடைத்த வெற்றியே இது. தமிழ்ச்சமூகத்தின் பொது வெளிமனம் இந்த வைரஸால் தாக்கப்பட்டிருந்த போதும் அவர்களின் ஆழ்மனவெளியோ மறக்காமல் தமிழ் ஓர்மையின் தேர்தல் அரசியல் வடிவமான அண்ணாவின் வாரிசுகளில் ஒருவருக்கே தொடர்ந்து வாக்களித்தது. வாக்களித்து வருகிறது. அரசியல் செயலாற்றிய காலகட்டத் திரை நாயகன் எம்.ஜி.ஆர். என்றால், 'அரசியலற்ற' என்ற வறட்டு கோஷம் கோஷ்டிகானமாக மாறிய கால கட்டத்தினுடைய திரை பிம்பமே ரஜினி.

பொதுவெளிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டதைப் போலன்றி வேறுவிதமான நிகழ்வுகள் சமூகத்தின் அறிவுப் புலங்கள் எனப்படும் கல்விசார் வெளிகளில் நடந்தன. உலகெங்கிலும் அரசியல் மாற்றங்களை முதலில் உணர்பவர்களாகவும் போராடுபவர்களாகவும் இருப்பவர்கள் அந்த சமூகத்தின் மாணவர்களே ஆவர். அதிலும் குறிப்பாகப் பதின்பருவ வயதினரே முதன்மையாக இருப்பர். அதனால்தான் அந்த வயதினையுடைய மாணவர்கள் பள்ளிக் கல்விக்கும் கல்லூரி பல்கலைக் கல்விக்கும் இடைப்பட்ட அமைப்பினில் இருப்பர். புகுமுக வகுப்பு எனப்படும் பி.யூ.சி. (Pre University Course), பி.டி.சி. (Pre Degree Course) போன்றவையே அவை. ஆனால்,



முரட்டுக்காளை (1980)



தளபதி (1991)

இந்திய ஒன்றியத்தில் தமிழ்நாட்டில் 70களின் பிற்பகுதியிலேயே அந்த முறை ரத்து செய்யப்பட்டதோடு, அந்தப் பிரிவினைக் கொண்டு போய்த் தலைகீழாகப் பள்ளிக் கல்விக்குள் அடக்கினர். +1, +2 முறை இங்கு ஆரம்பமானது. ஆனால், இன்னும் ஆந்திரா, கர்நாடகா, கேரளா மாநிலங்களில் பி.யூ.சி. பி.டி.சி உள்ளது என்பதையும் நினைவில் கொள்ளவேண்டும். அடுத்ததாகக் கல்லூரிகளில் செமஸ்டர் முறை அறிமுகம் செய்யப்பட்டது. சென்ற வருடம் டில்லி பல்கலைக்கழகக் கல்லூரிகளில் செமஸ்டர் அறிமுகப் படுத்தப்பட்டதால் நீண்ட போராட்டங்கள் நடைபெற்றன. பல மாநிலங்களில் இன்னும் செமஸ்டர் முறை கிடையாது. அவ்வாறே தன்னாட்சி அந்தஸ்து என்பதும். பல மாநிலங்களில் ஒரு தன்னாட்சி கல்லூரிகூடக் கிடையாது. இந்திய ஒன்றியத்திலேயே தன்னாட்சி அந்தஸ்து பெற்ற கல்லூரிகளில் சரிபாதி தமிழ்நாட்டில்தான் உள்ளன. கல்லூரிகளுக்குத் தன்னாட்சி அந்தஸ்து என்பது, அந்தக் கல்லூரி, தான் இணைந்திருக்கும் பல்கலைக்கழகத்தினுடைய பாடத்திட்டத்தின் தரம் குறைவாக உள்ளதாகக் கூறி பாடத்திட்டத்தினை தானே வகுத்துக் கொள்ளும் உரிமையினைப் பெறுவது. எந்தப் பல்கலையின் பாடத்திட்டம் மோசமானது என்று குறிப்பிடுகிறார்களோ, அதே பல்கலைக் கழகங்கள் எந்தவிதத் தயக்கமுமின்றி 'தன்னாட்சி' வழங்கிவிடுவர். 'தன்னாட்சி அந்தஸ்து', 'அஞ்சல்வழிக் கல்வி' என மாணவர்கள் இயல்பாகக்கூட கலந்துவிடாமல் இருக்கும் சாத்தியமுள்ள அனைத்தும் நிகழ்ந்தன. நாட்டின் வருங்காலத் தூண்களான மாணவர்களுக்கு அரசியல் ஒவ்வாதது என சமூக அறிவியலுக்கு முரணான கருத்துக்களையும் தொடர்ந்து முன்னெடுத்தனர். அதில் கணிசமான வெற்றியும் பெற்றனர். இதன் விளைவாகத் தான் தமிழ்ச்சமூகம் பல நெருக்கடியான தருணங்களில் சற்று பின்னடைவைச் சந்திக்கின்றது என்று சொல்லலாம்.

நீக்கம், விலக்கம், கலக்கவிடாது தவிர்த்தல் என்பதையும் தாண்டி தமிழ் ஓர்மையின் சுயத்தினை தமிழின் வழியாகவே படிப்படியாக அழிக்க முற்பட்டனர். தமிழர்கள் பழம்பெருமை பேசுபவர்கள்; வாய்ச்சொல் வீரர்கள் (3000 ஆண்டு மரபு இருக்கிறது, பேசுகிறார்கள்); உணர்ச்சிவசப்படக் கூடியவர்கள் (உயிர்த்துடிப்பு கொஞ்சமேனும் உள்ள எந்த சமூகமும் அப்படித் தானிருக்கும்); தமிழ்த் தீவிரவாதிகள் (மொழியைச் சரியாகப் பேசுங்கள், எழுதுங்கள் என்று சொல்லுவது); சாதியால் பிளவுண்டு கிடப்பவர்கள் (இந்தியத் துணைக்கண்டத்தில் இங்கு மட்டும்தான் சாதி உள்ளது போல); தமிழர்களை தமிழர்களே காட்டிக்கொடுப்பார்கள் (கிறிஸ்துவைக் காட்டிக் கொடுத்த கயவன் யூதாஸும் உடனிருந்தவன்தான்) என போகாத ஊர்களுக்கெல்லாம் திண்ணைகளில் உட்கார்ந்து வழி சொல்லிக்கொண்டிருந்தனர். இன்றும் சொல்வார்கள்.

ஓர் உதாரணம், எளிமையாக அனைத்தையும் விளக்கும்: 'எனக்கும் தமிழ்தான் மூச்சு, ஆனால் அதைப் பிறர் மேல் விடமாட்டேன்' எனும் வரிகள், அம்ரா பாண்டியன் (கருக்கல் விடியும்) சொல்வது போல் மிகக் கொடூரமான அரசியல் தாக்குதலே ஆகும். தமிழர்கள் எவர் மேலும் விட்டதில்லை. ஆனால், தமிழர்கள் மேல்தான் பல மூச்சுக்காற்றுகள் அனலாக விடப்பட்டன. ஆனாலும், அதன் பின்பும் பெருந்தன்மையோடு இன்னும் வந்தோரை வாழவைப்பவர்களாக தமிழர்கள் உள்ளனர். 'இந்தி உன் மூச்சாக இருக்கலாம். அதற்காக அதனைப் பிறர்மீது விடாதீர்' என எழுதப்பட்டிருந்தால் அது அறம்.

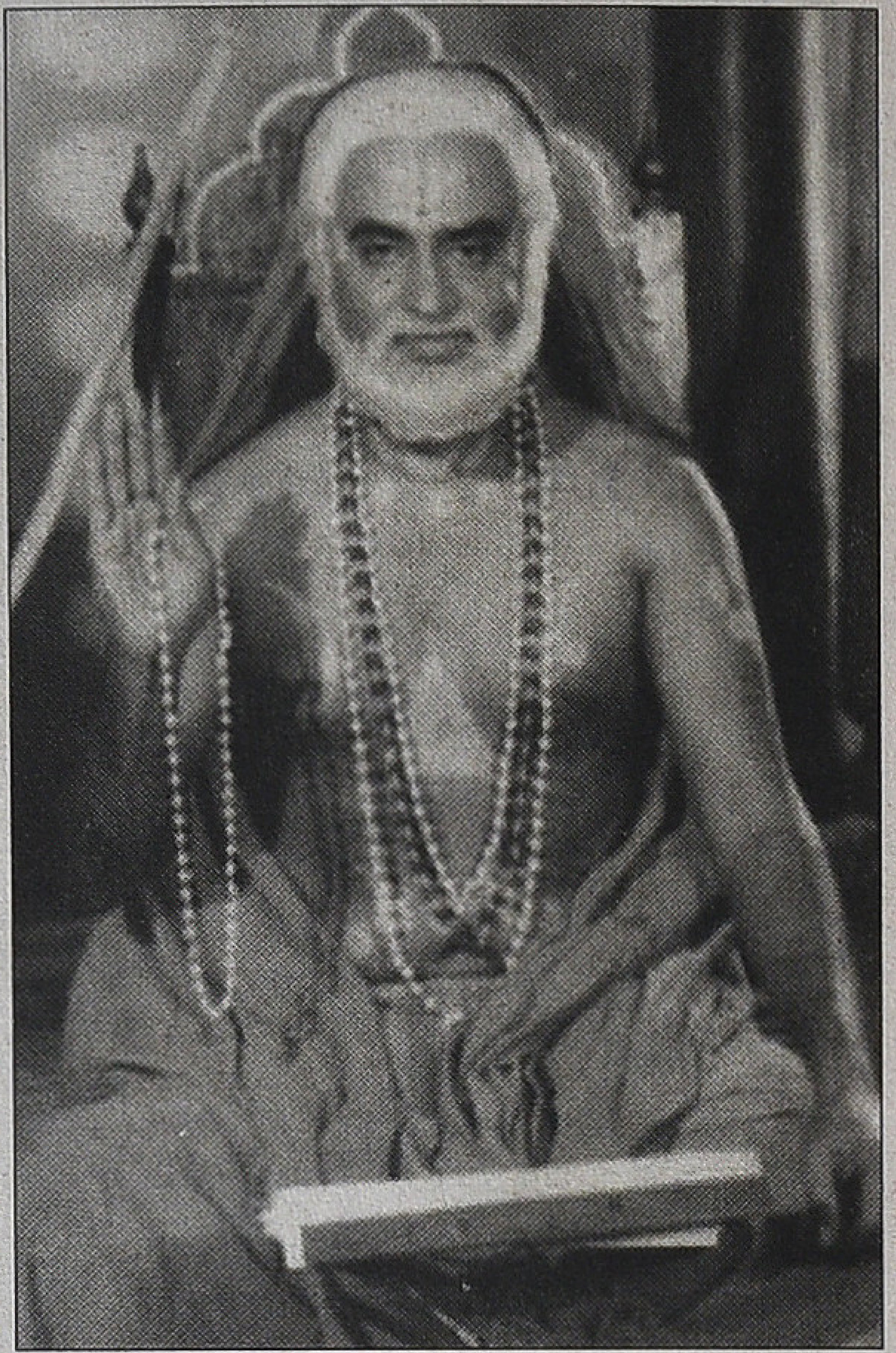
இந்தித் திணிப்பை எதிர்த்த போராட்டத்தில் தான் ஈடுபட, தனது தமிழாசிரியரே காரணம் என்கிறார் இன்றைய எதிர்க்கட்சித் தலைவர் விஜயகாந்த். எழுபதுகளின் பிற்பகுதியிலிருந்து தமிழாசிரியர்கள், தமிழ்ப் பேராசிரியர்கள் தமிழ்த் திரைப்பட வெளிக்குள் தொடர்ந்து இழிவு செய்யப்பட்டனர். கேலிக்கும் கிண்

டலுக்கும் உரியதாக அவர்களது பாத்திரங்கள் மாற்றப்பட்டன. வன்மம் நிறைந்த அந்தத் தொடர் கட்டமைப்புகள் (இன்றும் தொடரவே செய்கின்றது) எதிர்வினைகளாக, அறிந்தவை கையளவு மட்டுமே என்பதாக உள்ளபோது இன்னும் அறியாதவை? ஒருவிதமான கோபம் புகைய ஆரம்பித்தது. 70களில் அமலான சன நாயக விரோத நெருக்கடி நிலை, தெற்காசியா முழுவதும் ஏற்பட்ட இளைஞர் மாணவர் கிளர்ச்சி, கீழ வெண்மணிப் படுகொலை எனத் தகிக்கும் பல மனநிலையின் வடிகாலாக ரஜினியின் பல படங்கள் இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது.

ரஜினிகாந்த் என அறியப்பட்ட சிவாஜிராவ் கெய்க்வாட் கன்னட தேசத்தில் வசித்த மராட்டிய மரபைச் சேர்ந்தவர் ஆவார். ரஜினியைத் தமிழ்த் திரைப்படத்தில் முதன் முதலாக பாலச்சந்தர் அறிமுகம் செய்தபோது அவரது பாத்திரத்திற்கு வைத்த பெயர் 'பாண்டியன்'. இது தற்செயல் நிகழ்வல்ல என்பதை, சில வருடங்களுக்குப் பிறகு கன்னடத் தயாரிப்பாளரின் மகனான முரளி அதே பாலச்சந்தரின் தயாரிப்பில் அறிமுகம் செய்யப்பட்டபோது வைக்கப்பட்ட பெயரும் பாண்டியன் தான் (பூவிலங்கு) என்பதன் மூலம் அறியமுடியும். எந்தப் பெயரின் வழி அறிமுகம் நிகழ்ந்தால் தமிழ்ச் சமூகத்தின் பொது நினைவுக்குள் எளிதாக நிரந்தரமாகிற சாத்தியம் உண்டு என்பதைத் தெரிந்து செய்த உத்தியே இது என்கிற பேரா. பரந்தாமனின் கருத்து கவனத்திற்குரியது.

கலை, இலக்கியங்களில் 'அரசியல் நீக்கம்' செய்யப்படத் தொடங்கிய போதே, 'தனிமனித' முதன்மையும் முன்னெடுக்கப்பட்டது. குறிப்பாக, புதிதாக உருவான மத்திய தர வர்க்கத்தின் சிறு சிறு பிரச்சனைகள் மட்டுமே உலகத்தின் பிரச்சனைகளாக கட்டமைக்கப்பட்டன. அவை அப்படியே தமிழ்த் திரைப்படங்களிலும் பிரதிபலித்தன. திரைப்படங்களில் எம்.ஜி.ஆர். தமிழ்ச் சமூகத்தின் பாடாண்திணைக்குரிய வீரனாக, தலைவனாக இருந்தார் என்றால் ரஜினி அதற்கு நேர் மாறாக, தனித்த ஒற்றை யானையினைப் போல, மூர்க்கமாக, கோபமான, முரட்டுத்தனமான, போக்கிரியாகவே பாதிவரை வந்தார். எந்த அரசியலுமற்ற, எந்த வர்க்கத்ததோடும் சேராமலிருக்கும் உதிரிகளின், லும்பர்களின் அடையாளமாகவே ரஜினியின் பல பாத்திரங்கள் இருந்துள்ளன. எம்.ஜிஆரது படங்கள் வரையிருந்த வில்லன்களின் உடை, நடை போன்றவை, மெதுவாக நாயகர்களின் நடை, உடையாக மாறத் தொடங்கியது ரஜினியிலிருந்துதான். மது விலக்கு, விலக்கிக் கொள்ளப்பட்டு, மது விற்பனை திறந்த சந்தையான காலகட்டத்தில் ரஜினி படங்களில் அவை இடம்பெறத் தொடங்கின. கள் உண்ணுதல் இயல்பான தொல் மரபே ஆகும். ஆனால் அதே வேளை சமண, பௌத்த சமயங்கள் முன்னெடுத்த போருக்கெதிரான குறியீடான 'கள்ளுண்ணாமை' என்கிற 'புதிய நீதி'யும் தமிழ்மரபிற்குள் புகுந்து நீடித்து வருகிறது. மதுவைத் தொடாத எம்.ஜி.ஆரை விரும்பிய மனம் இப்பொழுது மதுவை அருந்தும் ரஜினியையும் ஏற்றது அப்படித் தான்.

ரஜினியின் திரை பிம்பங்கள் பல பொதுத்தன்மை கொண்டதாகவே உள்ளன. அதாவது ரஜினி படங்களில் அவரது பாத்திரம் என்பது பெரும்பாலும் ஏதேனும் ஒருவிதத்தில் பாதிப்புக்குள்ளாகிற, ஏமாற்றப்படுகிற, வீழ்த்தப்படுகிற பிரிவைப் பிரதிநித்துவப்படுத்துவதாகவே உள்ளது. சிறிய அளவிலான பிரிவினரை, பெரிய அளவிலான பிரிவின் அடையாளமாக எதிர்கொள்வது ரஜினியின் பிம்பத்தை வலுப்படுத்தவே செய்துள்ளது. பண்ணையாரை எதிர்கொள்ளும் எளிய விவசாயி, படித்த சிலரால் அவமானப்படுத்தப்படும் படிக்காதவன், முதலாளிகளால் வஞ்சிக்கப்படும் தொழிலாளி, அரசியல்வாதிகளால் தொந்தரவுக்குள்ளாகும் எளிய மனிதர், நல்லது செய்யவிடாமல் தடுக்கும் சிலரை நேர்கொள்ளும் நல்லவன், ஆண்மைய சமூகத்தில் விதிவிலக்காக அதிகாரத்திற்கும் வரும் பெண்ணை ஆணாதிக்கச் சமூகம் சார்பில் எதிர்க்கும் நாயகன் என தொடர்ந்து ஒற்றைப் புள்ளியின் மேல் அவை விரிந்துகொண்டே செல்வதைக் காணமுடியும். நிஜவாழ்க்கையில் அழுத்தப்பட்ட, அமுக்கப்பட்ட


ஸ்ரீ ராகவேந்திரா (1985)

மனநிலையானது பற்றிக்கொள்ளும் கோபமுடைய திரை நாயகனான ரஜினியின் பிம்பங்களின் வழி கரைக்கப்பட்டது.

ரஜினியின் திரைபிம்பங்களை மூன்று காலக்கட்டமாகப் பிரித்துப் பார்ப்பது புரிதலை எளிதாக்கும். ரஜினி பாண்டியனாகத் தோன்றியது முதல் 80களின் பிற்பகுதி வரை முதல் காலகட்டம், 90களிலிருந்து 2002 வரை இரண்டாவது காலகட்டம், 2002 முதல் தற்போது வரை மூன்றாவது என்பதாகப் பகுத்துக் கொண்டு நோக்குகையில் பிம்பங்களின் மூன்றுமுகம் தெரியவரும்.

எண்பதுகளின் இறுதிவரை ரஜினியின் பிம்பம் தமிழ்ச்சமூகத்தின் துடிப்பான, சினம்கொண்ட விடலையின் தன்மையினைத் தாங்கியதாகவே இருந்துள்ளது. தனிமனித வாதத்தின் சாரமாகவே பெரும்பாலும் உள்ளன. அந்தக் காலக்கட்டத்தில் இரு நிகழ்வுகளைக் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். ரஜினி அறிமுகமான தொடக்கத்தில் கமலின் பிம்பத்திற்குரிய செல்வாக்கே மிகுதியானது. கமல் தனது முதல் மனைவி வாணியை விவாகரத்து செய்தபோது மதுரையின் வீதிகளை அடைத்துச் சென்ற அவரது ரசிகர்களின் ஊர்வலமும் 'அண்ணா, அண்ணியைக் கைவிடாதே' என்ற கோஷங்களும் அதனைச் சொல்லும். அதுவும், அதன்பின்னான அவரது

தர்மத்தின் தலைவன் (1988)

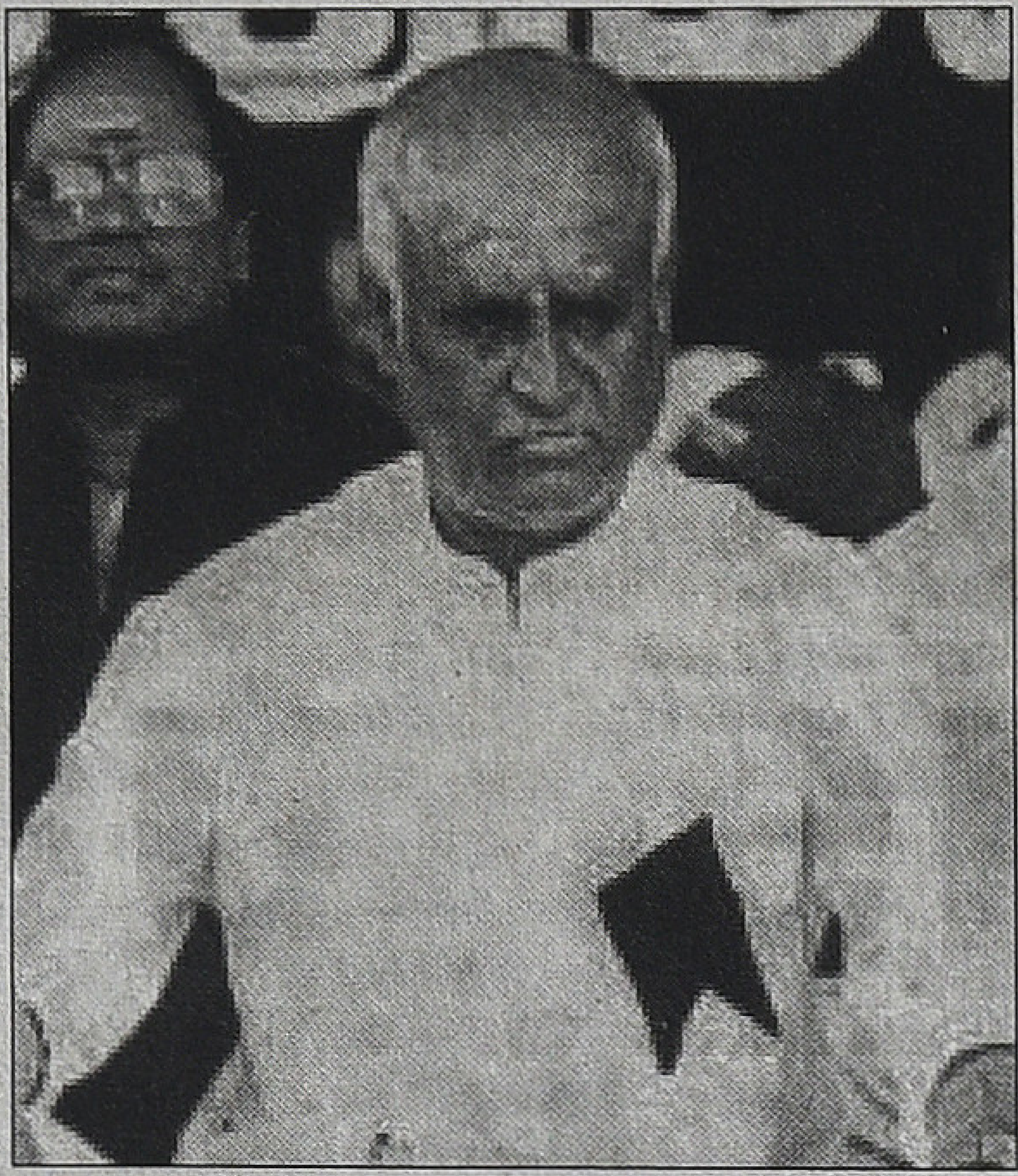
ரசிகர் மன்றங்கள் கலைப்பு போன்றவையும் கமலது பிம்பத்தின் செல்வாக்கினைத் தாழச் செய்த அதேவேளை ரஜினியின் பிம்பம் ஏறுமுகத்திலிருந்தது. 'எனக்குக் கட்சியும் வேண்டாம், ஒரு கொடியும் வேண்டாம்' என்ற பாடல் ஒலித்த போது மன்றங்கள் கொடியினை தேடத் தொடங்கின. தமிழ், தமிழர் போன்ற சொற்களோடுகூடத் தன்னை தொடர்புப்படுத்திக்கொள்ள விரும்பாதது ரஜினியின் பிம்பம். ஆனால், 'தர்மத்தின் தலைவன்' படத்தில் ரஜினி கல்லூரி பேராசிரியராகவும் ரவுடியாகவும் இருவேறு பாத்திரங்களில் நடித்திருப்பார். தமிழ்ப் பேராசிரியராக வருகிற ரஜினியின் வேட்டியை உருவியிருப்பார்கள். சிலரின் ஆத்ம திருப்திக்காகச் செய்யப்பட்ட வன்செயலே அது. தான் நம்புகிற சாமியாரை டவுசரைக் கழட்டும் காட்சி என்றால் ரஜினி நடித்திருப்பாரா? இல்லையென்பது நமக்குத் தெரியும். பின்பு, முதல்முறையாக 'தமிழ்' மொழிக்கு வேண்டியவன் என்ற நிலை எடுக்க வேண்டிய கட்டாயம் ஏற்பட்டது. இலங்கையில் 80களில் தொடங்கிய தமிழர்கள் மீதான தாக்குதல்களும் அவை தமிழ்நாட்டில் ஏற்படுத்திய கொந்தளிப்பான மனநிலையும் 'தமிழ் உணர்வைப்' பரவலாகப் பல தளங்களிலும் செயல்படும் பொருளாக்கியது. ரஜினியும் 'மூச்சிருக்கும் வரை முத்தமிழையும் மறக்க மாட்டேன்' எனப் பேசியபடி ராஜாதி ராஜாவில் அறிமுகம் ஆனார்.

90களின் தொடக்கத்தில் உலகமயமாக்கல் அறிமுகமாகத் தொடங்கியது. தமிழ்நாட்டில் எம்.ஜி.ஆருக்குப் பின் அவ்வளவுதான் அ.தி.மு.க. என்றிருந்த சூழலில் மக்கள் இரட்டை இலையினையும் ஜெயலலிதாவையும் ஏற்றுக்கொண்டனர். இனியும் பல ஆண்டுகளுக்கு அண்ணா பெயரை வழிமொழிபவர்கள்தான் என்பது உறுதியாகத் தெரிந்த பின்பு 'ரஜினி' பலரால் முக்கியத்துவம் உடையவராகப் பார்க்கப்பட்டார். கமலை 'இவன் அதற்கு உதவ மாட்டான்' எனத் தவிர்த்த 'அவர்கள்', ரஜினியை வரமாகவே பார்த்தனர்.

90களிலிருந்து ரஜினியின் பிம்பம் கூடுதல் ஆளுமையுடையதாக மாறியது. 'தளபதி', 'மன்னன்' என சொற்களில் மட்டுமின்றி கதாபாத்திரங்களிலும் அவை எதிரொலித்தன. அதுவரை சிலரோடு, ஒரு பெரும் குண்டரோடு மோதிய ரஜினியின் பிம்பத்தினை இப்போது எதிர்கொள்வதற்கு லாரி நிறைய ஆட்கள் வரவேண்டியதானது. இன்னும் இன்னும் என பிம்பங்கள் மேலும் மேலும் வலுவூட்டப்பட்டன. ஏனெனில், அதற்கிணையாகப் பொது வெளியிலும் அவரது தனிப்பட்ட ஆளுமையின் மீது பெரிய பிம்பங்கள் எழுப்பப்பட்டுக் கொண்டிருந்தன. குடி, உளவியல் சிக்கல் போன்ற கடந்த கால பிம்பங்களெல்லாம் புதையுண்டு போகும் வண்ணம் இமயமலைப் பயணம், தியானம் என அவர் செய்த சிலவும் செய்யாத பலவும் புனைகதைகளாக்கப்பட்டன. புனைகதைகள் பலரால் வெவ்வேறு சந்தர்ப்பங்களில் தொடர்ந்து பேசப்பட்டன. முதல்முறையாக ரஜினி 'தலைவர்' அந்தஸ்திற்கு உயர்த்தப்பட்டார். 'என்னை அரசியலுக்கு வரவைத்து விடாதீர்கள்', 'உங்களுக்கு அது நல்லதில்லை' என பிம்பம் பேசியது. நிஜத்தில், ரஜினி அவசியம் அரசியலுக்கு வரவேண்டும் எனச் சரியாக பிள்ளையார் சுழிபோட்டு ஆதரவான பல உரையாடல்களை உற்பத்தி செய்தனர். தனக்கென எந்தக் கொள்கை அரசியலுமின்றி, தி.மு.க. அ.தி.மு.க.விற்கு மாற்று (அதாவது திராவிட அரசியலுக்கு மாற்றாக) என்பதாகவே ரஜினியும், அவரது பிம்பத்தை ஊதிப் பெரிய தாக்கியவர்களும் ஒரே குரலில் பேசினர். ரஜினியின் படங்களிலும் அவை தவறாமல் இடம் பெறத் தொடங்கின. ஆரம்பத்திலிருந்து ரஜினியின் ரசிகர்களாக இருப்பவர்களுக்கும், ரஜினி கட்சி ஆரம்பித்தால் பதவி, சம்பாத்யம் போன்றவை கிட்டும் என்ற நம்பிக்கையில் புதிதாக உருவான பெரும் ஆதரவுக் கூட்டத்திற்கும் தீனி போடுவதாகக் காட்சிகளும் வசனங்களும் உருவாக்கப்பட்டன. 96 தேர்தலுக்குப் பின் 'ரஜினி' எனும் சொல் மந்திரம் போல் உச்சரிக்கப்பட்டது. ரஜினி விரலசைத்தால் தமிழ்நாடே எழுந்து நிற்கும், உட்காரும், குட்டிக்கரணம் போடும் என்றெல்லாம் புனையப்பட்டன. பலருக்கும் அது உண்மைதானோ என்ற எண்ணம் தோன்றியது. 96இல் தி.மு.க., த.மா.கா. கூட்டணிக்கு மக்கள் அளித்த ஆதரவில் ரஜினிக்கு உரிய பங்கு மிகச் சிறியதே ஆகும். ரஜினி குரல் கொடுக்காமல் இருந்தாலும் வெற்றி கிட்டியிருக்கும். ஒருவேளை வித்தியாசம் குறைந்திருக்கும் அவ்வளவே. அதன்பிறகு ரஜினியின் திரைபிம்பம் பெரும் பணக்காரராக மட்டும் மாறிப்போனது. தேர்தலில் பங்கேற்றிருந்தால் கிடைத்திருக்கக்கூடிய பலன்கள் என ரஜினி ரசிகர்கள் எதிர்பார்த்திருந்ததைக் கிளர்ச்சியாக 'அருணாச்சலம்', 'படையப்பா' படங்

கள் ஓரளவு பூர்த்தி செய்தன எனலாம்.

2002ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம் காவிரியில் தமிழ்நாட்டிற்குரிய பங்கினை (உரிமையில் ஒரு பகுதியை) கர்நாடகா அளிக்க உச்சநீதிமன்றம் உத்தரவிட்டது. கர்நாடகாவில் தமிழர்களுக்கு எதிரான தாக்குதல்கள் மீண்டும் தொடங்கின. கர்நாடகா உச்சநீதிமன்றத் தீர்ப்பையே அலட்சியப்படுத்தியதைக் கண்டு ஒரு பெரும் கொந்தளிப்பு உருவானது. தமிழ்த் திரைப்படத் துறையினர் பாரதிராஜா முன்மொழிந்திருந்த நிகழ்வில் விஜயகாந்த் தலைமையில் பங்கேற்க முடிவு செய்தனர். காவிரி தண்ணீர் தராத கர்நாடகாவிற்கு நெய்வேலியிலிருந்து மின்சாரம் கொடுக்கக் கூடாது என்பதே அன்றைய கோரிக்கை. தமிழ்த் தேசிய அமைப்புகள் சிறிய அளவில் தொடர்ந்து பேசிக்கொண்டிருந்த தீப்பொறி சட்டென பெரும் நெருப்பாக மாறியது. அது வெகுமக்களின் குரலாகவும் மாறியபோது அந்தக் கோரிக்கை மிகுந்த அழுத்தம் நிறைந்ததானது. உடனே, சிலர் 'இந்திய ஒருமைப்பாடு', 'நதிநீர் இணைப்பு' என குறுக்குச்சால் ஓட்டினர். கரடி விட்டனர். (இதெல்லாம் தமிழ்நாட்டில் மட்டுமே சாத்தியமாகும் கூத்து.) நடிகர் சங்கத் தலைவர் விஜயகாந்த், காவிரிப் பிரச்சனையில் தமிழராக இருப்போம், கார்கில் பிரச்சனையில் இந்தியராக இருப்போம் என தெளிவுபடுத்தினார். ஆனால், ஒவ்வொரு நாளும் உருவான மக்களின் உணர்வெழுச்சியின் ஊடாக ரஜினி அது தொடர்பாக அதுவரை எதுவுமே பேசாததையும் கவனத்தில் கொண்டது. திரைத்துறையினர் அனைவரும் கலந்துகொள்ள உள்ளதாகச் சொல்லப்பட்ட 'நெய்வேலி ஆர்ப்பாட்டத்திலும்' ரஜினி கலந்துகொள்ளவில்லை என்ற செய்தி உறுதியானதும் ரஜினிக்கு எதிரான மனநிலை சட்டென உருவானது. தமிழ்ச்சமூகம் பெரும் கோபமானது. சில இடங்களில் மன்றங்கள் கலைக்கப்பட்டன. ரஜினியின் உருவ பொம்மை ரசிகர்களால் கொளுத்தப்பட்டன. தமிழ்நாட்டிற்கு வெளியே இருந்த ரஜினி சென்னையிலிருந்த தனது நண்பர்களிடம் 'இனி நான் தமிழ்நாட்டிற்கு வரவே முடியாது' என விசனப்பட்டதாக செய்தி சில பத்திரிகைகளில் வெளிவந்தது. ஒரு விதத்தில் அது உண்மைதான். ரஜினி மட்டும் சென்னை உண்ணாவிரதத்தை அறிவிக்காமல் போயிருந்தால் அதுதான் நிகழ்ந்திருக்கும்.



காவிரி பிரச்சினை, சென்னை உண்ணாவிரதம்

தமிழ்ச் சமூகத்தைப் பொறுத்தவரை ரஜினி ஒரு கொண்டாட்டம் அளிக்கும் பிம்பம் (Entertainer) அவ்வளவுதான் என்பது அப்போது வெளிப்பட்டது. சென்ற ஆண்டு ரஜினி உடல்நலமின்றி சிகிச்சை முடிந்து திரும்பியதும் அவர் மீண்டும் விரைவில் நடிப்பார் என்ற செய்தியே வெளியானது. சமூகத்தின் கொண்டாட்டம் வேறு, மதிப்பிற்குரியதாக உள்ளது வேறு. திராவிட அரசியல் மீது கொண்ட காழ்ப்பு, எம்.ஜி.ஆரின் செல்வாக்கை வெறும் சினிமாக் கவர்ச்சியாகப் பார்க்கவும் பேசவும் வைத்தது. ஆனால், அரசியலற்ற, அதாவது திராவிட அரசியலற்ற, தமிழ்நாட்டின் மக்களுக்கு எதிரான அரசியலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட முடியும் நம்பிக்கை உடைய நபராக 'ரஜினி' தெரிந்ததாலேயே அவர் அளவுக்கும் மீறி வளர்த்தெடுக்கப்பட்டார். இவ்வளவு சக்திகள் ஆதரவாக, உலகில் எவரேனும் தூக்கி நிறுத்தப்பட்டிருப்பரோ என்பது ஐய வினாவே ஆகும்.

2002க்குப் பிறகு ரஜினியின் பிம்பமும் அவர் மீதான புனைவுகளும் குறைந்துவிட்டன. கள் வெறி கொண்ட மனநிலையில் ரஜினியின் பிம்பத்தை ரசித்த அவரது ரசிகர்கள் ரஜினி எனும் பிம்பத்தை பலமுள்ளதாக மாற்றியதற்கு அடிப்படைப் பங்காற்றியவர்கள். ஆனால், அவர்களது நிலை என்னவோ 'எந்திரன்' படம் மாதிரிதான். வேலை இருக்கும் வரை பயன்படுத்திக் கொள்வது, அவ்வளவுதான். ரஜினியின் பெயரை குழந்தைகளுக்கு வைத்த ரசிகர்கள், மன்றங்களின் பொறுப்பாளர்களுக்கு ரஜினி வீட்டுத் திருமணங்களில் அழைப்போ அனுமதியோ இல்லை. அது ரஜினியின் தனிப்பட்ட குடும்ப நிகழ்வு எனப்பட்டது. உண்மைதான். ரசிகர்களுக்கு நெருக்கமானது ரஜினி எனும் 'திரைப் பிம்பம்'தானே தவிர, ரஜினி இல்லையே. பேருந்து நடத்துநராகவோ வெறும் நடிகராகவோ மட்டுமிருந்திருக்கக் கூடிய வாழ்வை, ஆசியாவில் இரண்டாவது சம்பளம் வாங்கும் நடிகராக்கியதும் மாபெரும் சக்தியுடைய வெற்றியாளராக மாற்றியதும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் கொடையே ஆகும். ஆனால், அதற்கு ரஜினி செய்த கைமாறு என்ன என்பது அவருக்கே வெளிச்சம். உலகமயமாக்கலுக்குப் பின் இந்திய ஒன்றியத்தின் பல மாநிலங்களில் அம்பானி போன்று பலர் உருவாகினர்; தமிழ்நாட்டில் மட்டும் இல்லை. தமிழ் முதலாளிகள் இருக்கிறார்களா என்ற பஞ்சாங்கத்தின் கேள்வியோடு, கடந்த இருபதாண்டுகளின் ரஜினி படங்களைக் கவனித்தால், அவையும்கூட ஒருவிதத்தில் காரணம் என்பது புரியும். பணம் எந்த விதத்திலும் நிம்மதியைத் தராது என்ற கருத்தினை விதைத்துக்கொண்டே, தனது சம்பளத்தை மட்டும் கோடிகளின் மடங்குகளில் பெருக்கிக் கொண்டேயிருந்தார். சென்னையில் மென்பொருள்துறையில் பத்து லட்சத்திற்கும் மேற்பட்டவர்கள் இருந்தபோதும் அங்கு ஒரு நிறுவனம் கூட தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்தவர்களுடையது கிடையாது.

தமிழ் சினிமா என்பது பிற இடங்களைப் போல் வெறும் சினிமா மட்டுமல்ல; அது தமிழ்ச்சமூகத்தோடு இரண்டறக் கலந்திருக்கும் உயிரோட்டமுள்ள கலையே ஆகும்.

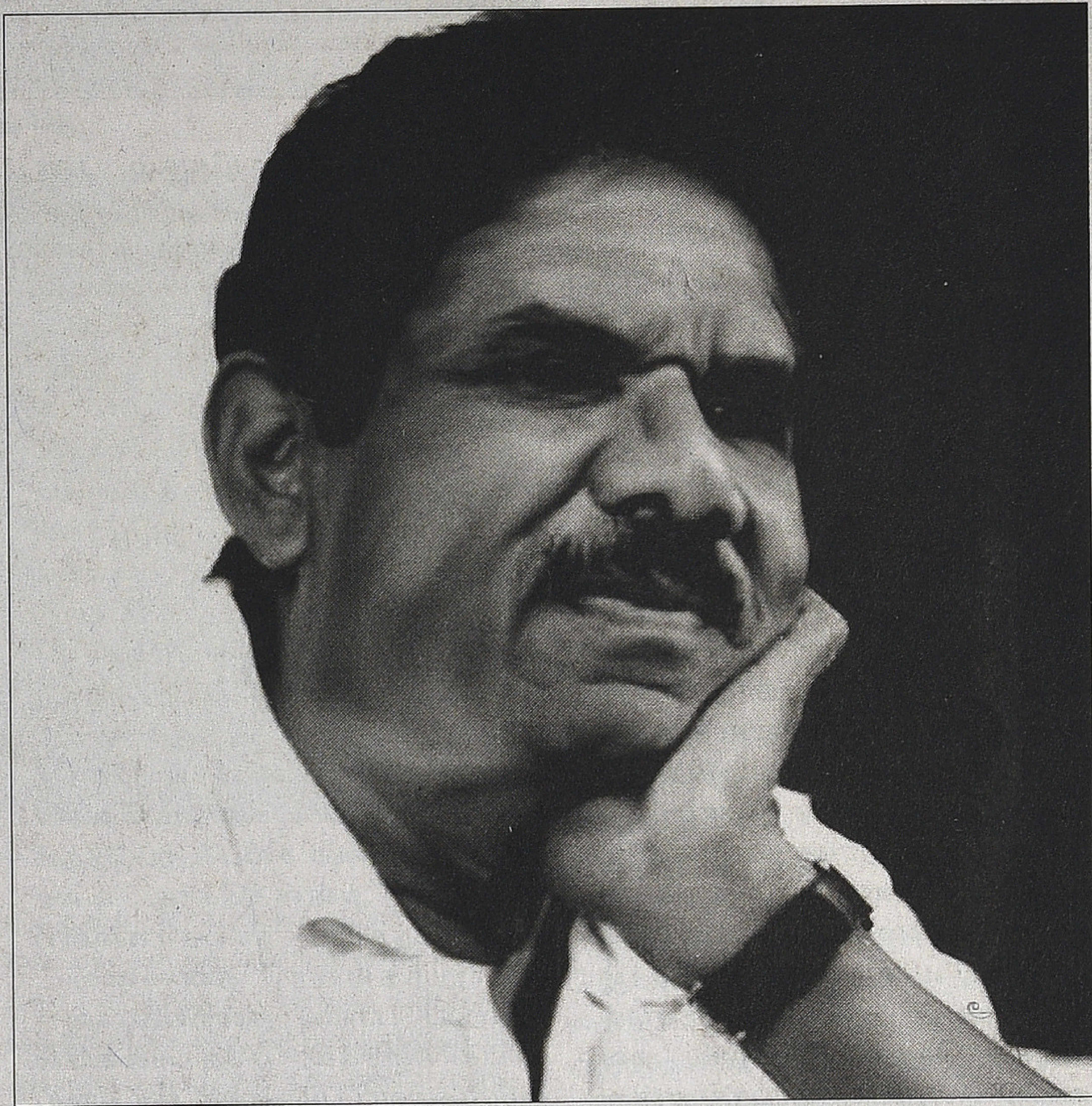
***(ரஜினியின் படங்கள் 'பரட்டை' பாத்திரத்தின் நீட்சியே. கமலுக்கும் அப்படியே; 'விஸ்வரூபம்' கூட சப்பாணியின் சற்று விரிந்த வடிவம்தான். ரஜினியும் கமலும் பரட்டை, சப்பாணி தாண்டி..... எப்பொழுது?... என்றேனும் சாத்தியமா?)***

■

## அன்னக்கொடி

# இமயத்தின் வீழ்ச்சி

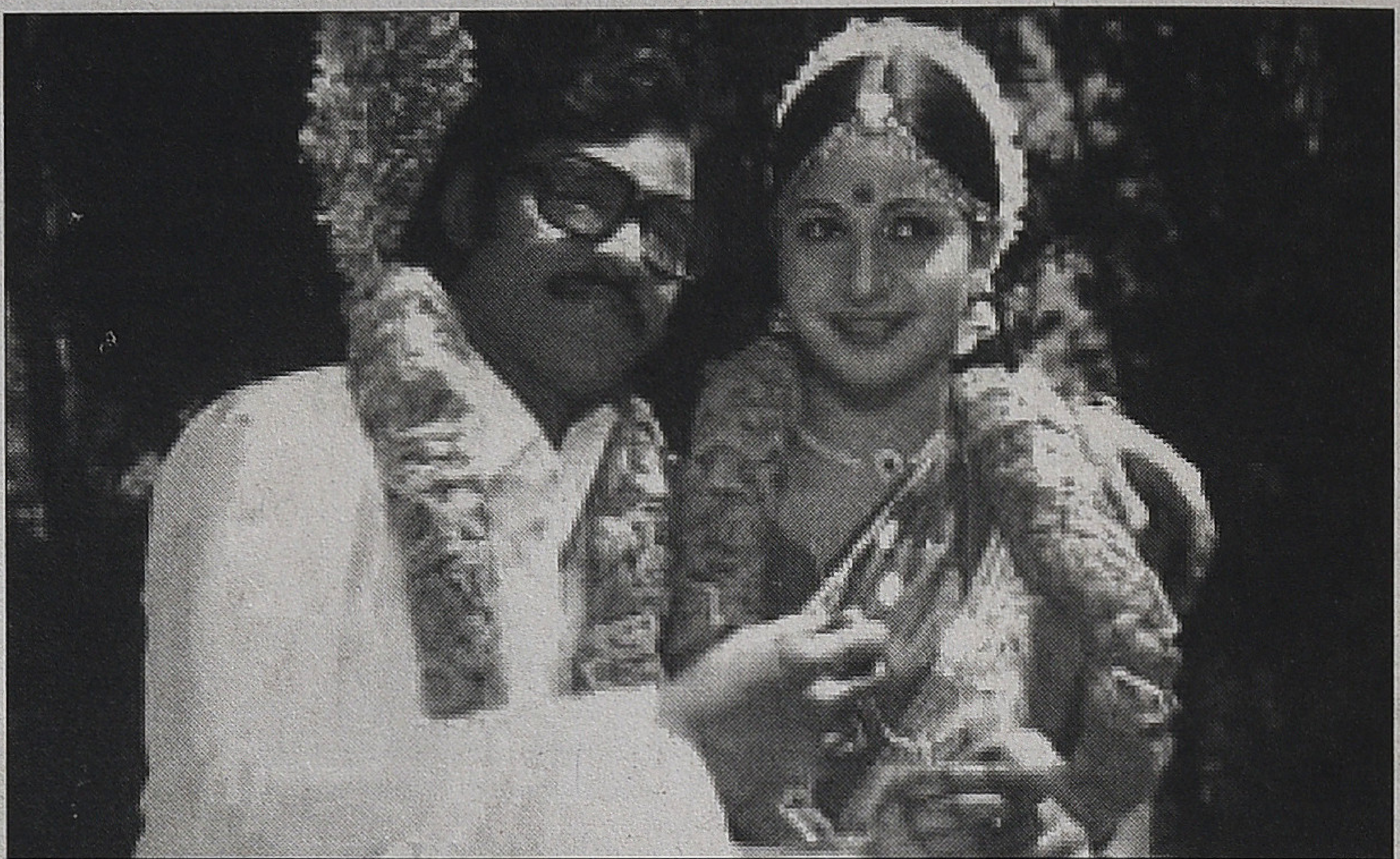
இராப்பிச்சை



**க**ல்லூரிப் படிப்பிற்காக 1980இல் மதுரை வருவதற்கு முன்னால், நான் அதிகம் சினிமா பார்த்தவனில்லை. அம்மா மற்றும் சகோதரிகளோடு பார்த்த சிவாஜியின் அழுகைப் படங்கள் சிலவும், வீட்டுக்குத் தெரியாமல் நடந்தும் சைக்கிளிலும் பக்கத்து ஊர் டென்ட் கொட்டகைகளில் பார்த்த புரட்சித் தலைவர் படங்களுமாக, அவை சொற்ப எண்ணிக்கையிலானவை. இவர்கள் இருவரையும்விட என் மனம் கவர்ந்த ஒருவர் இருந்தார். தன் திரையுலக வாழ்க்கை முழுவதும் நடிக்கவே மாட்டேன் என்ற சபதத்தோடு, தென்னகத்தின் ஜேம்ஸ்பான்டாக குதிரைகளில் குறுக்குச் சந்தில் பயணித்துக் கொண்டிருந்த, ஜெய்சங்கர்தான் அவர். த.பி. சொக்கலால் பீடி கம்பெனியார் இலவசமாக திரையிட்டுவந்த 'ஜக்கம்மா' மூலமாக, என் ரசனையை மழுங்கடிக்கத் தொடங்கிய அவர், 'ஜம்பு' வரை என்னை ஆக்ரமித்திருந்தார். விருதுநகர் கே.வி.எஸ். பள்ளியில் படித்துக்கொண்டிருந்தபோது, ஒரு சுதந்திர நன்னாளில் வெளிவந்த தேசபக்த காவியமான 'ஜம்பு'வைப் பார்க்க, கொடியேற்றிய கையோடு பதினோரு மணிக்காட்சிக்கு நுழைந்து விட்டோம். அரங்கு நிறைந்து வழிந்து கொண்டிருந்தது. போகப்போகத் தான் தெரிந்தது கூட்டம் ஜெய்சங்கருக்காக அல்ல ஜெயமாலாவுக்குத்தான் என்பது. (சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பு, சென்னையில் சின்னத்திரை இயக்குநர் ஜெரால்டின் படப்பிடிப்பிற்குச் சும்மா சென்றிந்தபோது, அவர் என்னை அழைத்து, 'அய்யா வாங்க உங்களுக்குப் பிடித்த ஒருவரை அறிமுகப் படுத்துகிறேன்' என்று பக்கத்து அறைக்குக் கூட்டிச் சென்றார். அங்கே ஏறத்தாழ படுத்திருந்த ஒரு வயதான பெண்மணியிடம், 'அம்மா அய்யா உங்க ரசிகரு. ஸ்கூல் யூனி பார்மோட உங்க படத்தப் பாத்த வரு...' என்றுகூறி என்காதில், 'அய்யா உங்க கனவுக்கன்னி ஜெயமாலாதான் இவுங்க' என்றார். கனவுக்கன்னிகளுக்காவது வயதாவதிலிருந்து இயற்கை விலக்களித்திருக்கக் கூடாதா? கலவையான உணர்ச்சியோடு சித்தர் பாடல்கள் மனதில் ஓட சீக்கிரமாகவே இடத்தைக் காலி பண்ணினேன்.

பீம்சிங், ஸ்ரீதர், பாலச்சந்தர் என்ற இயக்குநர் ஜாதியைப் பற்றிய எந்த மேலதிகத் தகவல்களும் தெரியாமல், சிவனே என்று போய்க் கொண்டிருந்த என் கலையுலக வாழ்க்கையில், 'சினிமாவை' ஒரு பிரத்யேகமான பதார்த்தமாக மனதில் பதியச் செய்தவர் பாரதிராஜாதான். எனக்கு மட்டுமல்ல 1980களில் பதின்பருவத்தில் இருந்தவர்களுக்கு பாரதிராஜா என்ற பெயரோடு இருக்கும் நெருக்கம் பிரத்யேகமானது.

நான் பார்த்த பாரதிராஜாவின் முதல் படம் 'புதியவார்ப்புகள்'. மதுரையில் ஒரு நவீன திரையரங்கில் நான் பார்த்த முதல் படமும் அதுதான். சக்தி திரையரங்கின் முதல் வரிசையில் உட்கார்ந்து அண்ணாந்து பார்த்துப் புல்லரித்துக் கிடந்தது நேற்றுப் போல் இருக்கிறது. தொடர்ந்து அண்ணாந்து பார்க்கும் படியானவையாகவே அவரின் முயற்சிகள் இருந்தன. கல்லூரியில் முதலாண்டு படித்துக் கொண்டிருந்தபோது கொஞ்சம் மார்க்சிசம், கொஞ்சம் க்யூபிசம் என்று குழம்பிக்கிடந்த நிலையில் 'நிழல்கள்' அப்போதைய மனநிலைக்கு மிகவும் உகந்ததாக இருந்தது. தொடர்ந்து மூன்று முறை அப்படத்தைப் பார்த்தேன். கஞ்சா அடிக்கும் நாயகனும், ஹார்மோனியப் பெட்டியை கடற்கரையில் கடாசிவிட்டு பைத்தியமாகும் சந்திரசேகரும் 70களின் இளையோர் உலகத்தை 'புனைவுடன்' பிரதிபலித்தார்கள்.



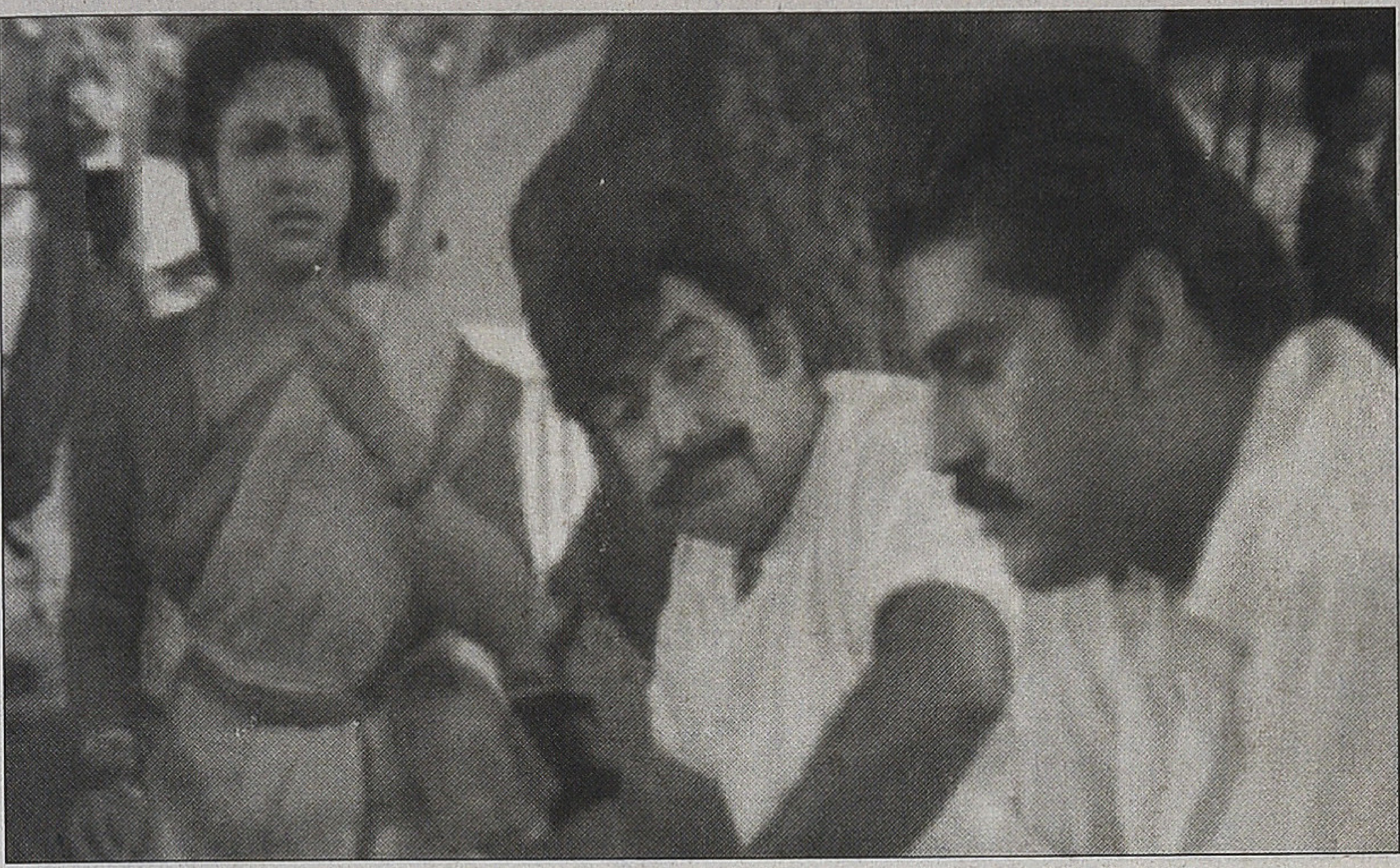
புதிய வார்ப்புகள்

இதே காலகட்டத்தில் பாரதிராஜாவைவிட நுணுக்கமாக சினிமாவைக் கையாளக் கூடியவராக மகேந்திரன் இருந்தார். ஆனால், அவரால் பாரதிராஜாவைப் போல் தொடர்ந்து இயங்கமுடியாத சொந்த பலவீனங்களால் பின்தங்கி நீர்த்துப் போனார். ஆனால், பாரதிராஜா சில சறுக்கல்களுடன் தொடர்ந்து இயங்கக் கூடியவராகத் தன்னைத் தற்காத்துக் கொண்டார். அவருடைய பிரதம சீடரான பாக்யராஜ், மணிவண்ணன், மனோபாலா, ரங்கராஜ் எனப் பலரும் இயங்க முடியாமல் ஒதுங்கிக் கொண்டபோதும், அவருடைய வெற்றியின் சரிபாதி என்று எல்லோரும் நம்பிக்கொண்டிருந்த இளையராஜாவுடனான மனமுறிவுக்குப் பின்னரும், 'கருத்தம்மா', 'கிழக்குச் சீமையிலே' ஆகிய வெற்றிப் படங்களைக் கொடுத்தார். என்னுடைய பார்வையில் அவரின் ஆகச் சிறந்தப் படமாக 'கிழக்குச் சீமையிலே' படத்தையே சொல்வேன்.

மிகச்சிறந்த இயக்குநர்களின் திறமை நடிகர்கள் தேர்விலேயே கண் கூடாகத் தெரிந்துவிடும். அந்த வகையில் பாரதிராஜா புது முகங்களை நடிக்கவைப்பதில் ஒரு பல்கலைக் கழகமாகவே திகழ்ந்தார். தமிழ் மொழிக்கும் பண்பாட்டுக்கும் தொடர்பற்ற கான்வென்ட் காரிகைகளுக்குத் தாவணி சுற்றி, கள்ளிக்காடுகளில் வாயசைக்க வைத்து, ஹைபிரீட் தமிழச்சிகளை உருவாக்கினார். தரையில் தூக்கியெறியப்பட்ட மீன்குஞ்சு வாயைத் திறப்பதுபோல் 'வான் மேகங்களே' பாடிய ரத்தி அக்னிஹோத்ரியையும் தங்குதடையில்லாமல் தமிழர்கள் ஏற்றுக்கொண்டார்கள். ஒரு வகையில் பிரபலமான நடிப்புக் கோட்பாடுகளை எள்ளி நகையாடினார் என்றும் கூறலாம். அவரே எல்லா நடிகர்களுக்குமாக நடித்துக் காட்டுவதான ஒரு பாணியைப் பின்பற்றினார். குறிப்பாக, கதாநாயகிகளின் சில பாவங்களை சலிப்பேற்படுத்தும் வகையில் 'அன்னக்கொடி' வரை தொடர்ந்தார். நாயகர்களைப் பொறுத்தவரை, தன்னைவிட தோற்றப்பொலிவு குன்றியவர்களை நாயகர்களாக்கி, ஏதோவகையில் தமிழர்களைப் பழிவாங்கி தன் காயப்பட்ட சுயத்தை திருப்திபடுத்திக் கொண்டார் என்றே சொல்லவேண்டும். ஆனாலும், மண்ணையும் நடிக்க வைப்பேன் என்ற அவரின் இறுமாப்பு பெரும்பாலும் கேலிக்குரியதாக மாறியதில்லை, ஒரு கால கட்டம் வரை.

தன் முதல் படத்தில் ஒரு ஓரங்கட்டப்பட்ட சப்பானியை நாயகனாக்கியவர், இரண்டாவது படத்தில் தாலியின் புனித பிம்பத்தை அறுத்தெறியும் துணிச்சல் மிக்கவரானார். மூன்றாவது படத்தில் நாவித இளைஞன் சாதி இந்துப் பெண்ணை காதலித்து ரயிலேறுகின்ற புரட்சியைச் செய்தார். (அதெல்லாம் மருத்துவர் அய்யா இல்லாத கலி காலம்.) சுயசாதி முரண்களைப் பேசி சொந்த சாதியினரின் விமர்சனங்களுக்கும் ஆளானார். ஒரு படைப்பாளிக்கான நேர்மையும் வேகமும் நிரம்பிய படைப்புக்காலங்கள் அவை. அவருடைய மிகச்சிறந்த படைப்பான கிழக்குச் சீமையிலேயையும், அதைத் தொடர்ந்த கருத்தம்மாவையும் கொடுத்த பாரதிராஜாவின் அடுத்த பரிணாமத்தை எதிர்பார்த்து, இலை விரித்துக் காத்திருந்த அவரின் இனிய தமிழ் மக்களுக்கு தொடர்ந்து களிமண் உருண்டைகளை பரிமாறத் தொடங்கினார். இங்கு நாம் அவர் படங்களின் வெற்றி தோல்விகளைப் பற்றிப் பேச முற்படவில்லை. ஒரு இயக்குநரின் படங்கள் வெற்றிப் படங்களாக அமைவதைப் பற்றிக் கவலைப்பட வேண்டியவர் தயாரிப்பாளர்தானேயன்றி பார்வையாளன் அல்ல. உலகம் முழுவதும் அனுபவம் ஏற ஏற படைப்புகள் மெறுகேறுவதைப் பார்க்கிறோம். உலக அளவில் நடுத்தர வயதைக் கடந்த இயக்குநர்களின் படங்கள் திரைப்படக் கலையின் புதிய சாத்தியங்களை தொட்டிருக்கின்றன. ஆனால், ஆரம்ப காலத்தில் வீரியமாக வெளிப்பட்ட பாரதிராஜா, தமிழ் ஊடகங்களால் இன்றளவும் கொண்டாடப்படுகிற மண்ணின் மைந்தர், இப்படி சாரமற்றுப்போக வேண்டிய அவசியமென்ன என்ற கேள்வி எழுகிறது.

*1990*களுக்குப் பின் உள்ளடக்க



கிழக்குச் சீமையிலே

அன்னக்கொடி

அளவிலும் வடிவ ரீதியிலும் உலக சினிமாவோடு தன்னைப் புதுப்பித்துக் கொள்ளும் எந்த முயற்சியிலும், பாரதிராஜா தன்னை இணைத்துக் கொள்ளவில்லை என்பதை அவருடைய படங்கள் தெளிவாக உணர்த்துகின்றன. 90களுக்குப் பிந்தைய உலகமயமாதல், தீவரவாதம், பிராந்திய வாதம் எதைப் பற்றியும் கவலைப்படாமல் கருத்தியல் ரீதியான பக்கவாதத்தில் முடங்கிப் போனார். 90களின் இறுதியில் புதிய வகையான 'ஹைப்பர் லிங்க்' சினிமாக்கள் பின்நவீனகால வாழ்வியலை உலகெங்கிலும் பேச முயன்றுகொண்டிருந்தபோது, 'பசும்பொன்', 'தாஜ்மஹால்', 'கண்களால் கைதுசெய்' என்று இலக்கற்ற பயணங்களைச் செய்துகொண்டிருந்தார். அன்னக்கொடியின் டீசரில் அவர் நடித்துக் காட்டிக்கொண்டிருந்த காட்சி கல்லுக்குள் ஈரத்தை இன்னும் காயாமல் அவர் பத்திரப்படுத்தியிருப்பதை நினைவுபடுத்தியது. அவருடைய முதல் படத்தில், மயில் தண்டவாளத்தில் காத்திருப்பதாகத் தொடங்கி அதே இடத்தில் முடிவதைப் போல், நம் இனிய இயக்குநர் பாரதிராஜாவும் தொடங்கிய இடத்திலே வந்து நின்று விட்டாரா?

இந்த வட்டவடிவப் பயணத்திற்கான காரணம் 90களுக்குப் பிந்தைய சமூக அரசியல் நிகழ்வுகளை ஒரு படைப்பாளியாக அவரால் எதிர்கொள்ள இயலவில்லை என்று கொள்ளலாம். இடைப்பட்ட காலத்தில் தன்னை முழுவதுமாக அரசியல் நீக்கம் செய்துகொள்ளும் சாமர்த்திய சாலியாகவும் மாறியிருந்தார். அரசியல் கலக்காத சமூகப் பிரச்சனைகள் உண்டா என்ன? முதிர்ந்த படைப்பாளியாகிய அவர் உரத்துப் பேச வேண்டிய விசயங்கள் எவ்வளவோ இருக்கும்போது, ரவிக்கை இல்லாத காலத்திற்குள் திரும்பப் பயணப்படத்தான் வேண்டுமா? 'அலைகள் ஓய்வதில்லை', 'கடலோரக் கவிதைகள்' போன்ற புனைவியல் சார்ந்த காதல்களை மீண்டும் பிரதியெடுப்பதன் பொருந்தாமையை அவரால் புரிந்துகொள்ள இயலவில்லை.

பாரதிராஜாவின் வயதேயான மார்ட்டின் ஸ்கார்ஸிசின் 'ஹீகோ' (HEGO) என்றொரு திரைப்படத்தின் முதல் 10 நிமிடங்களின் தொழில்நுட்ப நேர்த்தியைப் பார்த்து திகைத்துப் போனேன். இந்த வயதில் இத்தகைய தொழில்நுட்ப, கூடுதல் உழைப்புத் தேவைப்படும் ஒரு படத்தை எப்படி இவரால் இயக்க முடிந்தது என்ற வியப்பிலிருந்து விடுபட முடியவில்லை. இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்ககால பிரான்ஸில் நடைபெறும் அப்படத்தைப் பார்த்து முடிக்கும் போதுதான் இவ்வளவு அனுபவம் மிக்கவரால்தான் இத்தகைய ஒரு படைப்பைச் செய்யமுடியும் என்று புரிந்துகொள்ள முடிந்தது.

'அன்னக்கொடி' போன்றதொரு ஜமீன்தார் காலத்துக் காவியக் காதலைப் பேசும் 'லூத்தாரா' என்றொரு இந்திப் படத்தையும் இதோடு இணைத்துப் பார்க்கலாம். (இப்போது அரங்குகளில் ஓடிக் கொண்டிருக்கிறது.) புத்திசாலித்தனமான திரைக்கதையமைப்பும் அற்புதமான நடிகர்களும் இசையும் ஒளிப்பதிவும் தயாரிப்பு நேர்த்தியுமாய் படம் காவியமாகவே மாறியிருக்கிறது. பழக்கப்பட்ட கதைக்களமும் திரைமொழியும் இன்னபிற அம்சங்களும் அதன் பலவீனமாக மாறியதாலேயே 'அன்னக்கொடி' மிகப்பெரிய புறக்கணிப்பிற்குள்ளாகியிருக்கிறது.

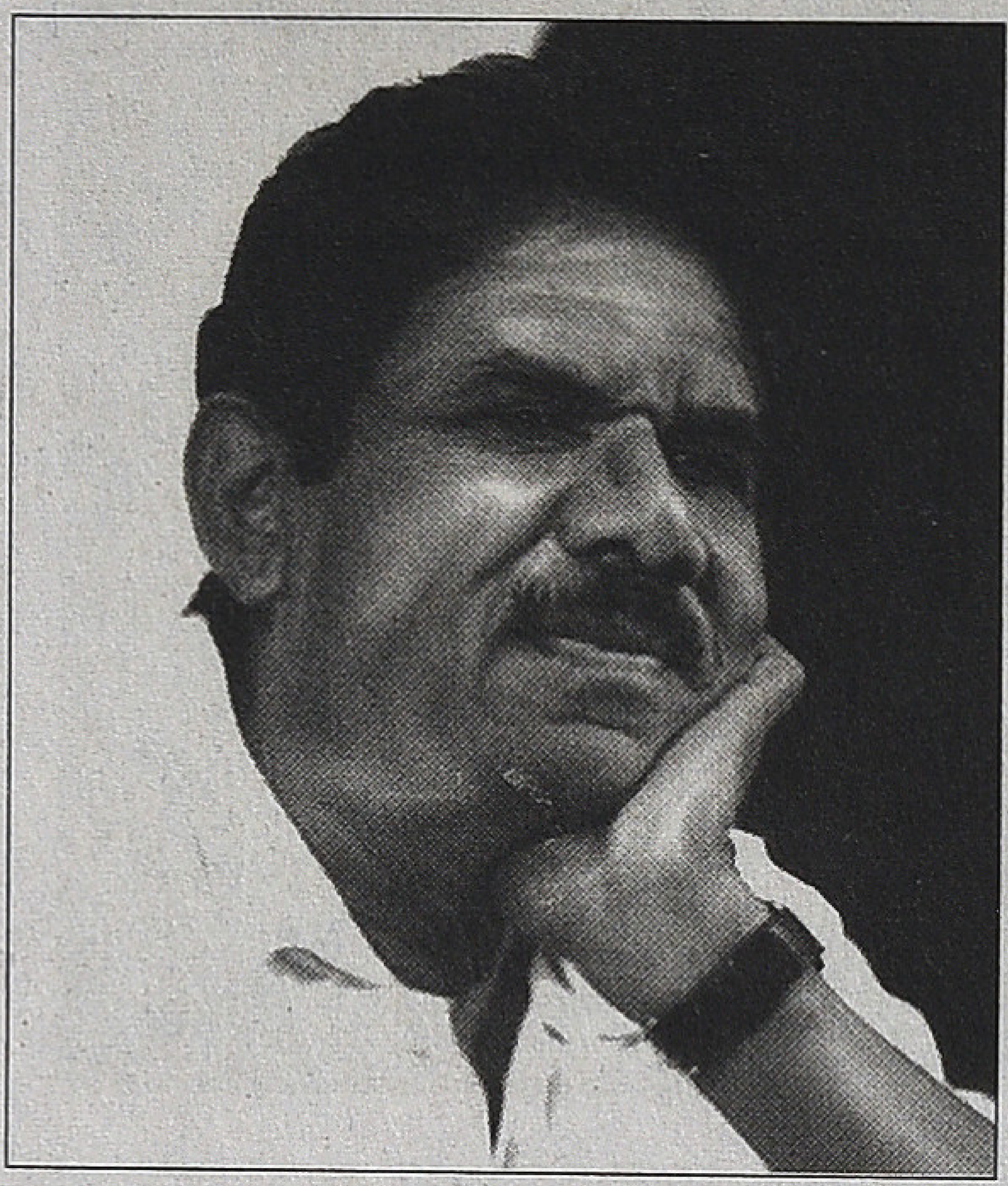
உத்வேகமும் உற்சாகமும் சற்றும் குன்றாத நம் பிரியத்துக்குரிய இயக்குநர் தன் அனுபவச் செழுமையும் நேர்த்தியும் மிளிரும் சமகால கதைகளோடு நம்மை மீண்டும் சந்திப்பார் என்று நம்புவோம். ■

# அன்னக்கொடியும் அவிழ்ந்துவிழும் ‘டவுசர்களும்’ அல்லது நவீன அரசும் ‘தலையில் சுற்றும் உருமாலான’ சாதியும்

வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

பாரதிராஜாவின் ‘அன்னக்கொடி’, உயர்நீதிமன்றத்தின் மதுரைக் கிளையால் நிராகரிக்கப்பட்ட வழக்கின் வழியாகவும், பார்வட்பிளாக் கட்சியின் ஐம்பதிற்கும் குறைவான எண்ணிக்கையினர் கூடி நடத்திய ‘மாபெரும் ஆர்ப்பாட்டம்’ என்ற எதிர்வினையை மட்டுமே பெற்று சுவடின்றி மறைந்துவிட்டாள். தமிழ் சினிமாவின் போக்குகளில் ‘புதிய மடை’யை உருவாக்கியவர்களில் ஒருவராகக் கருதப்படுபவரின் திரைப்படம் ‘கவனமற்ற’ மௌனத்தில் அமிழ்ந்திருக்கிறது. ‘அன்னக்கொடியும் கொடிவீரனும்’ என்ற தலைப்பில் துவங்கி, வெறும் ‘அன்னக்கொடி’யாக வெளிவந்தது வரை, இத்திரைப்படம் பல நாளிதழ் செய்திகளை உருவாக்கிய அளவுகூட பார்வையாளர்களின் எதிர்பார்ப்பை உருவாக்கிடவில்லை. இன்னும் சொல்லப்போனால், ‘தெற்கத்திப் பொண்ணு’ வழியாகத் தொலைக் காட்சித் தொடர் எடுக்கப்போய் விட்டவரின் இன்னொரு தொலைக் காட்சித் தொடராகவே கருதப்பட்டது ‘அன்னக்கொடி’!

‘இனிய தமிழ் மக்களின் பாசத்திற்குரிய பாரதிராஜா’ இந்த முறையும் ஒரு கிராமத்துக் கதையுடன் வந்திருக்கிறார். ஆனால், அவர் எடுத்துக் கொண்டிருப்பது ‘கொடிவீரன் சாமி’ தொன்மம். ‘கொடிவீரன்’ செருப்புத் தைக்கும் சாதி ஒன்றின் குலதெய்வம். வருடாந்திரக் கொடையின் போது



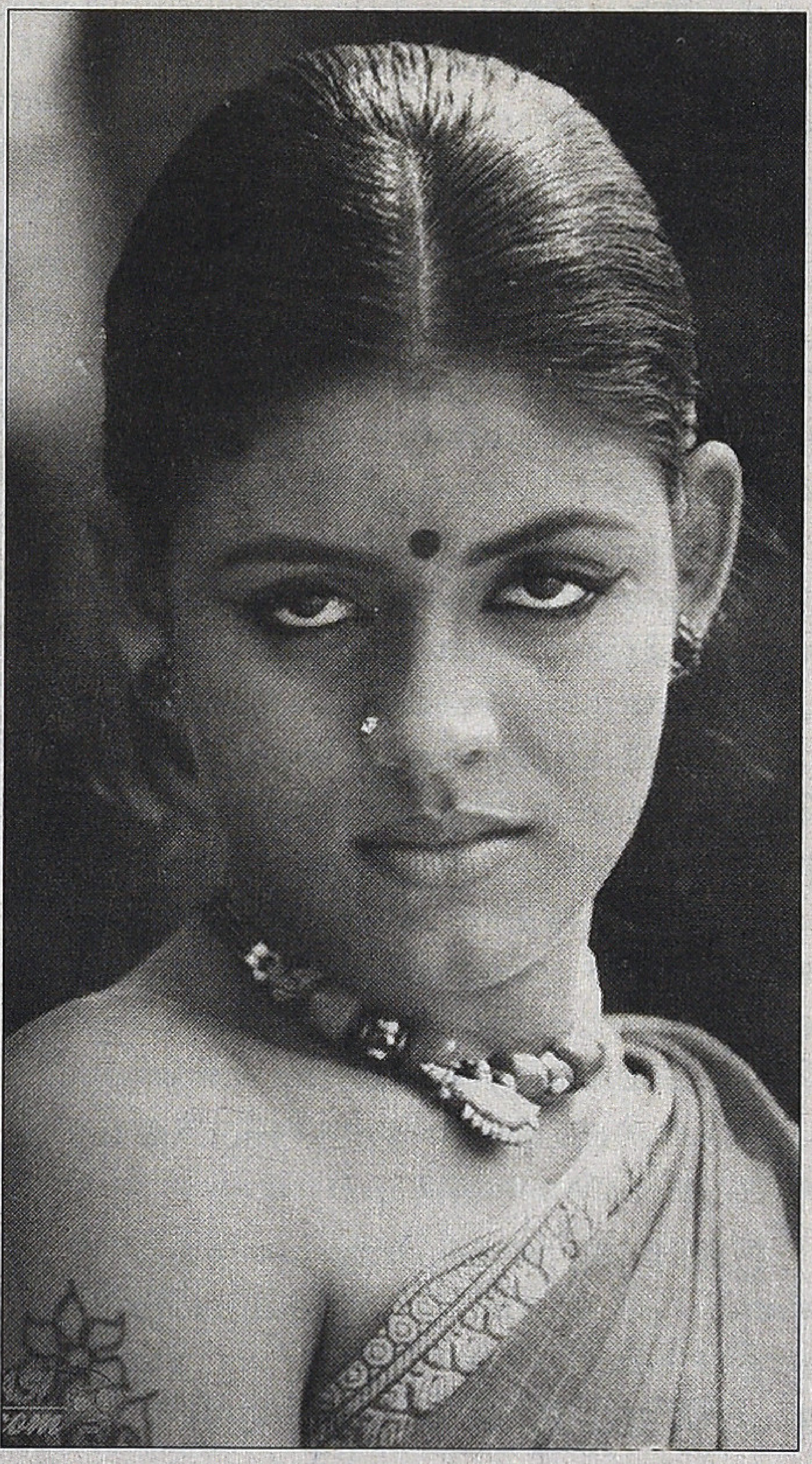
துடியான சாமியான கொடிவீரனுக்கு தானியம், தவசத்தோடு ஆடு, கோழி, பன்றி எனப் படையலும் உண்டு. மேற்படிப் படையல்களை, ஊர் சனங்கள் புதிதாக வர்ணம் பூசப்பட்ட குதிர் அல்லது தாளி ஒன்றில் உயிரோடு போட்டு மூடி போட்டு, ஆணி அறைந்து, கொடி வீரன் குடிகொண்டிருக்கும் பாறை உச்சியிலிருந்து உருட்டிவிடுவார்கள். உருண்டு சிதறும் தாளியிலிருந்து கொடிவீரனுக்கு ‘பலி’ கிடைக்கும். இப்படி ஒருநாளில் சாமிக்கு கிடைத்த ‘மனிதப்பலி’ பற்றியதுதான் இந்தத் தொன்மக் கதை.

‘கொடிவீரன்’தான் கதைநாயகன். குலத்தொழிலான செருப்புத் தைப்பதை அப்பன் செய்ய, ஆடு மேய்க்கிறான் மகன். ஆடு மேய்க்கப்போன காடுகரையில் அன்னக்கொடிக்கு அறிமுகமாகிறான். செருப்புத் தைப்பவன் மகனுக்குக் காலில் முள் தைக்க, தன் செருப்பைத் தந்து உதவுகிறாள் அன்னக்கொடி. அவளோடும் அவளது செருப்போடும் மையல் கொண்டுவிடுகிறான் நாயகன். செருப்பைப் போணியில் (தூக்குச்சட்டி) போட்டு ‘காதல் சின்னமாக்கி’ அலைகிறான். ஆடு மேய்ப்பவர்களிடையே காதல் பற்றிக் கொள்கிறது. அதற்கு சாட்சியாகின்றன பாறைகளும் கள்ளிகளும்.

காதல் மலரும் காலத்திலேயே மோதலும் வளர்கிறது. பக்கத்து ஊர் பெருந்தனக்காரரான சங்குனியின் மகன் சடையன், கொடிவீரனின் ‘மணிக்குட்டியை’ (செல்ல ஆட்டுக் குட்டி) களவாடி அறுத்துத் தின்றுவிட இருவருக்கும் சண்டை மூள்கிறது. சடையனை ‘வா வா’ என சாவாலுக்கழைத்து சண்டையிடுகிறான் கொடிவீரன். மல்லுக் கட்டு ஊர் மந்தை வரை நீள, அப்பன் ‘பெரிய வீட்டுக்காரனோடு’ சண்டையிடக்கூடாது என மகனைக் கண்டித்து விலக்குகிறான். தெரியாமல் நடந்துவிட்டது என்று மகன் சார்பில் மன்னிப்பும் கேட்கிறான். ஆனாலும், கொடிவீரன் மனம் அதை ஏற்பதில்லை.

அன்னக்கொடி பருவமடைகிறாள். ‘வெடைக்கோழி கொழம்பு தேடி அலைபவனாக’ தன்னை பிரஸ்தாபித்துக்கொள்ளும் சடையன்,

**அனைவருக்கும் வாக்கு என்ற ஓட்டரசியல் தொடர்பில் உருவாக் கப்படும் சாதித் திரட்டல்களின் போக்கு புதிய எல்லைகளைத் தொட்டு விட்டிருக்கின்றன.**



அன்னத்திடம் வம்பிழுத்து அவளது எச்சில் அபிஷேகம் பெறுகிறான். சில காலம் கடந்ததும் தன் காதலை அப்பனிடம் சொல்லி, சாராயம் காய்ச்சும் அன்னக்கொடியின் தாயிடம் பெண் கேட்க அழைத்துச் செல்கிறான் கொடிவீரன். ‘யார் வீட்டில் யார் பெண் கேட்பது’ எனக் கொதித்தெழும் அன்னக் கொடியின் அம்மா, ஊரைக் கூட்டி அப்பனையும் மகனையும் அடித்து அவமதித்து போலீ சிடமும் ஒப்படைத்து விடுகிறாள். நடந்த அநீதியைப் பேசும் அப் பனை அடிக்கும் போலீஸ் அதிகாரி யிடம், ‘எங்கப்பன் மேல கைய வைக்காதே’ என்று கிளர்ந்தெழுந்து சண்டையிட்டு ஜெயிலில் அடைக்கப் படுகிறான். இதற்கிடையே சாராயம் காய்ச்சியதாக போலிஸில் பிடிபடும் ஆத்தாளையும் மகளையும் காப் பாற்றுகிறான் சங்குனி மகன் சடை யன். கோர்ட்டுச் செலவுக்காக மிச்ச மாயிருந்த ஆடுகளையும் சங்குனி யிடம் விற்றுவிட்டுக் கொடிவீரனை ஜெயிலிலிருந்து மீட்கிறான் அப் பன்.

ஜெயிலிலிருந்து மீண்டு வந்து அன்னக்கொடியின் தாய் இறப்புச் செய்தி அறிந்து, அவளைச் சந்திக்கப் போகும் கொடிவீரன், சடையனையும் அன்னக்கொடியையும் மணக் கோலத்தில் பார்க்கிறான். உடைந்து போன மகனைத் தேற்றும் வழி தெரியாத அப்பனும் அகால மாய் இறந்துபோகிறான். வாக்கப் பட்டு வந்தவளைக் கொடுமை செய்கிறான் சடையன். கொடிவீர னோடு சுற்றியவளை, 'நானும் தொடமாட்டேன். வேறு யாரையும் தொடவிடவும் மாட்டேன்' என சபதம் செய்கிறான். வட்டிக்குப் பணம் வாங்கி திரும்பத்தர முடியாத வர்களின் வீட்டுப் பெண்களை / மனைவிகளை 'அடமானமாகக் கவர்ந்துவந்து தன் 'அனுபவ பாத்தியமாக்கி'விடும் அப்பன் சங்குனியின் 'கண்ணில்' மரு மகளும் தப்புவதில்லை. 'வெடைக் கோழிகளை' கண்ணில் மட்டுமே பார்த்தலையும் சடையன், உள்ளூர் தாசியிடம் 'கூட' முடியாமல் போனதும் அவனது 'இயலாமை' வெட்ட வெளிச்சமாகிறது. ஏற் கனவே மகனின் 'வகுசி' (தகுதி) அறிந்த அப்பன் தயக்கமின்றி மரு மகளைப் 'பெண்டாள' முயல்கிறான். வெகுண்டெழும் சடையன் தண்ணிப் பானையில் 'கரண்ட்' கம்பியைப் போட்டு அப்பனை அதற்குப் 'பலி' கொடுக்கிறான். சடையனின் 'இயலாமை' ஊர் நாவிதன் வழியாக அன்னக்கொடிக்குத் தெரியவருகிறது. இதற்கிடையில், கொடிவீரனை நடந்ததை மறந்துவிட்டுத் திருமணம் செய்துகொள்ளச் சொல்கிறார்கள் உறவுகள். அவனும் செய்துகொள் கிறான்.

கொடிவீரனின் நினைவாக அன்னக்கொடி காத்துவரும் அவனது சட்டையை, ஒருநாள் அவசரத்தில் சடையனிடமிருந்து ஒளிக்க 'அடி வயிற்றில் சொறுகியதால் உண் டாகும்' புடைத்த வயிறு, ஊர் சலவைத் தொழிலாளிப் பெண்ணால் கர்ப்பம் எனக் கருதப்பட்டு 'ஊர்ச் செய்தி'யாகிறது. உலவும் 'செய்தி' சடையனை எட்டிவிட 'பிள்ளைக்கு அப்பன் எங்கப்பனா கொடிவீரனா' என சித்திரவதை செய்யத் துவங்குகிறான். தப்பியோட நினைப்பவளை நிர்வாணமாக்கி 'கோழிக்கூட்டில்' அடைக்கிறான். பிற துணிகளெல்லாம் தீக்கிரையாகி விட்ட நிலையில் 'அடுக்குப்பானை யில்' ஒளித்து வைக்கப்பட்டிருந்த கொடிவீரனின் கிழிந்த சட்டையின் 'துணை'யுடன் தப்பிவிடுகிறாள் அன்னக்கொடி.

கொடிவீரனின் மனைவியும் அவனது 'சாதிசனமும்' அவளுக்கு அடைக்கலம் கொடுக்கின்றனர். தொடர்ந்து விரட்டிவந்த சடை யனிடம் சிக்கும் கொடிவீரனின் மனைவியை அன்றிரவு 'பெண்டாளப்' போவதாக அறிவித்து கவர்ந்து செல்கிறான். அவனிடம் தப்பி அவள் 'தூக்கில்' தொங்கிவிடுகிறாள். வேட்டியை அவிழ்த்து 'உருமால்' கட்டியபோதெல்லாம் ஜெயித்து வந்தவன் இன்று தோற்றுப்போனதாக 'உசுப்பேத்துகிறார்'கள் அவனது எடுபிடிகள். விடிந்தால் கொடிவீரன் சாமி திருவிழா என்ற சூழலில் அவர்களைக் கொல்லும் கடைசி முயற்சியில் இறங்குகிறான் சடையன். கொடிவீரனின் பலிபீடத்தில் அந்தக் குதிர் அருகில் நடக்கும் இறுதி மோதலில் வீசிய அரிவாள் தன் கழுத்துக்கே வந்துவிட 'பலி'யாகி வீழ்கிறான். 'பெரும் பலி'யைக் கொடிவீரன் குதிருக்குள் தள்ளி ஆணியறைந்து பாறையிலிருந்து உருட்டுகிறது ஊர்ச்சனம்.

இந்தத் தொன்மக் கதை பல தளங் களில் செயல்பட்டு இந்திய/தமிழ் சாதிய சமூகங்களின் இருப்பு மற்றும் நடப்பு குறித்ததான அவதானிப் புகளுக்கு சாத்தியமளிப்பதாகத் தோன்றுகிறது. கட்டுக்கடங்காத, தடையற்ற ஒடுக்குதல் கருவியாய் இருந்த 'சாதியத்தை' மட்டுப்படுத்த முயன்ற வழிமுறைகளின் துவக்கங்கள் இக்கதைக்களத்தில் 'படிமங்களாக' காணக்கிடைக்கின்றன. சாதியத்தின் வரன்முறையற்ற ஒடுக்குதலை 'தேச அரசு' உருவாக்கம் ஒருஅளவில் மட்டுப்படுத்தியது என்பது பதி வாகிறது. குறிப்பாக ஊருக்கு வரும் 'மின்சாரம்' நவீன தேச அரசின் இடை யீட்டை அடையாளப்படுத்துகிறது. அதேபோல் 'ஏழு ஊருக்கும் நானும் எங்கப்பனும்தான போலீசு' எனப் பேசும் சடையன் காவல்துறையின் அதிகாரத்திற்குக் கட்டுப்பட்டு அப ராதம் கட்டுவது. அதேவேளையில் 'முறையற்று' பெண் கேட்டவனைத் தண்டிக்கும் 'புதிய சாதிய'முமாகவும் செயல்படுகிறது போலீஸ். சடையன், போலீஸ் அதிகாரியை 'மாமா' என உறவு சொல்லி அழைப்பது கவனத் திற்குரியது. அதிகாரம் செலுத்துவது யார் என்றவகையில் அதிகாரம் ஊர்த் தலைவர் கையிலிருந்து போலீஸ் அதிகாரிக்கு வந்திருக்கிறதே ஒழிய அதிகாரத்தின் 'சாதி' மாறு வதில்லை. ஆனாலும், இதுவும் எல்லா நிலைகளிலும் உறுதியில்லை. 'நீங்க ஊருக்கு வேணுண்ணா பெரிய ஆளா இருக்கலாம். ஆனா கரண்ட்டுக்கு அது தெரியாது' என்று மின்சாரத்துறை ஆள் சொல் வது கவனிக்க வேண்டிய ஒன்று. சட்டத்தின் முன்னாள் இருக்கும்

பாகுபாடு மின்சாரத்திடம் கிடையாது. அதனால்தான் சங்குனியும் அன்னத்தின் ஆத்தாளும் அதில் ‘பொசுங்கி’விடுகின்றனர். எந்தவிதமான கட்டுப்பாடுமின்றி தன் அராஜகத்தை நிறுவி செயல்படுத்தும் அப்பன் காலத்து சாதி அதிகாரம் நவீன அரசு உருவாக்கத்தினால் மட்டுப்படுத்தப்பட்டு, வரையரைக்குள்ளாக்கப்பட்டு, பலவேளைகளில் சட்டவிதிகளின் சந்துபொந்துகளில் நுழைந்து உயிர்பிழைத்தும், சிலவேளைகளில் ‘மின்சாரம்’ போன்று எதிர்பாராத தருணங்களில் அடிபட்டும் சாய்கிறது.

தொன்மக் கதையின் மையப்புள்ளியாய்ப் படுவது சடையனின் ‘காயடிப்பே’. அவனது அப்பன் கட்டற்ற பாலியல் வன்முறையாளனாய் இருக்க மகன் மலடாகிப் போகிறான். அதுவும் அப்பனால் வஞ்சிக்கப்பட்ட ‘ஒருத்தி’யின் மகனே அதற்குக் காரணமாகிறான். சடையனின் அப்பன் ‘சாதியை’ தன் ஆண் குறியாக்கி கொண்டாடியபடியிருக்க, மகனுக்கு ‘அது’ வெறுமனே ‘ஒண்ணுக்கு’ போக உதவுவது மட்டுமே. அதை ‘தூக்கு’ போட்டு சாவதற்குமுன் சொல்லிவிட்டு போவாள் அவனது முதல் தாரம். அப்பன் கவர்ந்து வைத்திருக்கும் பெண்களிலொருத்தி ‘அவள்’ புருஷன் கூப்பிட்டும் போக மறுப்பாள். ஆனால், மகனிடம் ஒரு பெண்ணும் தங்குவதில்லை. சடையனைப் பொருத்தவரை ‘சாதி’ இடுப்பு வேட்டி மட்டுமே. அதை இடுப்பில் கட்டியிருப்பதைவிட அதிகமாக தலையில் ‘உருமாலாக’க் கட்டுவதே அவனது நோக்கம். ‘வெடைக்கோழி’ தேடி அலைவது பாவனை மட்டுமே. அப்பன் காலத்து பெருமிதங்களும் கற்பிதங்களும் காலாவதியாகிப் போனபின்பு ‘காலியாகிப்’ போன ‘வெற்று’ அடையாளத்தை உருமால் அல்லது கிரீடமாக்கிச் சுமக்கிறான் மகன். சாதியின் இருப்பிற்கான அனைத்து அடிப்படைகளும் அறவே ‘காயடிக்கப்பட்டதன்’ அடையாளமே அவன் இருப்பு. அதனால்தான் அவன் வெறும் அழிப்பின் கருவியாகிறான். அவனால், அவனிடம் மிச்சமாயிருக்கும் ’சாதி’ எனும் ’குறி’யை வைத்து எதையும் உருவாக்கிட முடியாது. இதை கொடிவீரனின் குழந்தைக்கு ஆட்டுப்பாலை ஊட்டும் கருவியாகும் அன்னக்கொடியின் ‘கன்னிமுலை’யுடன் ஒப்பிட்டால் அதன் விகாரம் புரியும். கொடிவீரனின் கிழிந்த சட்டைக்கு இருக்கும் வீர்யம்கூட சடையனின் ’வேட்டிக்குக் கிடையாது. சட்டையை அடிவயிற்றில் சொறுகியதும் ஊரார் கண்களில் கர்ப்பிணியாகிவிடுகிறாள். வாய்விட்டு ஒருமுறைகூட தன்னை பேர் சொல்லி அழைக்காமல் ஆடுகளைக் கூப்பிடுவதுபோல் ‘பே’ எனக் கத்தும் அவனைப் பார்த்து, ‘வாடா நீ என் புருஷந்தான... வந்து இந்தப் பாய்க்குப் பதில் சொல்லுடா’ எனச் சவால் விடுகிறாள். தயக்கமின்றி தாலியை அறுத்து எறிகிறாள்.

திரைப்படத்தின் எந்தப் புள்ளியிலும் சங்குனி வகையறாவின் சாதிய அடையாளம் துலக்கமாக இல்லை. அவர்களை அனைத்து ‘இடைச் சாதி’களின் அடையாளங்களோடும் பொருத்திக்கொள்ளும் வாய்ப்புள்ளது. அவசரப்பட்டு ‘எங்கப்பன் குதிருக்குள்ள இல்லை’ என்று தங்களை ஒரு பிரிவினர் அடையாளப்படுத்திக் கொண்டால் அதற்கு வேறெவரும் பொறுப்பில்லை. ‘வேட்டி’ அவர்களுடையதாய் இருக்கும்போது அதை இடுப்பில் கட்டுவதும் தலையில் கட்டுவதும் அவரவர் தேர்வு சார்ந்ததுதானே.

சாதி மீறிய காதல்கள், குறிப்பாக தலித் சாதியைச் சேர்ந்த ஒருவன் இடைச்சாதி பெண்ணைக் காதலிப்பதும் மணப்பதும் பெரும் விவாதப் பொருளாகி இருக்கும் நாளில் ‘அன்னக்கொடி’ ஏன் எந்தச் சலனத்தையும் உருவாக்கத் தவறியது என்பது முக்கியமானதாகப்படுகிறது. முக்குலத்தோரின் அரசியல் கட்சியாகக் கருதப்படும் பார்வட்பிளாக் கட்சியின் எதிர்ப்பும் இரண்டொரு நாளில் பிசுபிசுத்தது. காரணம் திரைப்படம் அரங்கைவிட்டு வெளியேறிவிட்டது. இத்திரைப்படத்தைத் தங்களுக்குச் சாதகமானதாக அல்லது தங்களது அரசியல் நிலைப்பாட்டிற்கு சார்பானதாகக் கருதியிருக்க வாய்ப்புள்ளவர்களும் ஏன் மௌனமாக நிராகரித்தார்கள் என்பது உள்ளபடியே புரியாத புதிர்தான். ஆனால், முற்றிலுமாக அவிழ்க்க முடியாத முடிச்சுமில்லைதான்.

அனைவருக்கும் வாக்கு என்ற ஓட்டரசியல் தொடர்பில் உருவாக்கப்படும் சாதித் திரட்டல்களின் போக்கு புதிய எல்லைகளைத் தொட்டுவிட்டிருக்கின்றன. நம்பகமான, பாரபட்சமற்ற பொதுமனிதனின் இருப்பு சாத்தியமற்றதாகி விட்டதாகக் கருதப்படுகிறது. முற்போக்கு முகமூடிகளைக் கழற்றிவிட்டு ஓடுங்கள், நீலிக்கண்ணீர் இங்கு தேவையில்லை என்பதான குரல்கள் ஓங்கி ஒலிக்கின்றன. அலுப்பின், சலிப்பின் குரலாய் இருக்கும்வரை அதுவும் சரிதான். ஒருநாள் இதுவும் கடந்து போகலாம்.

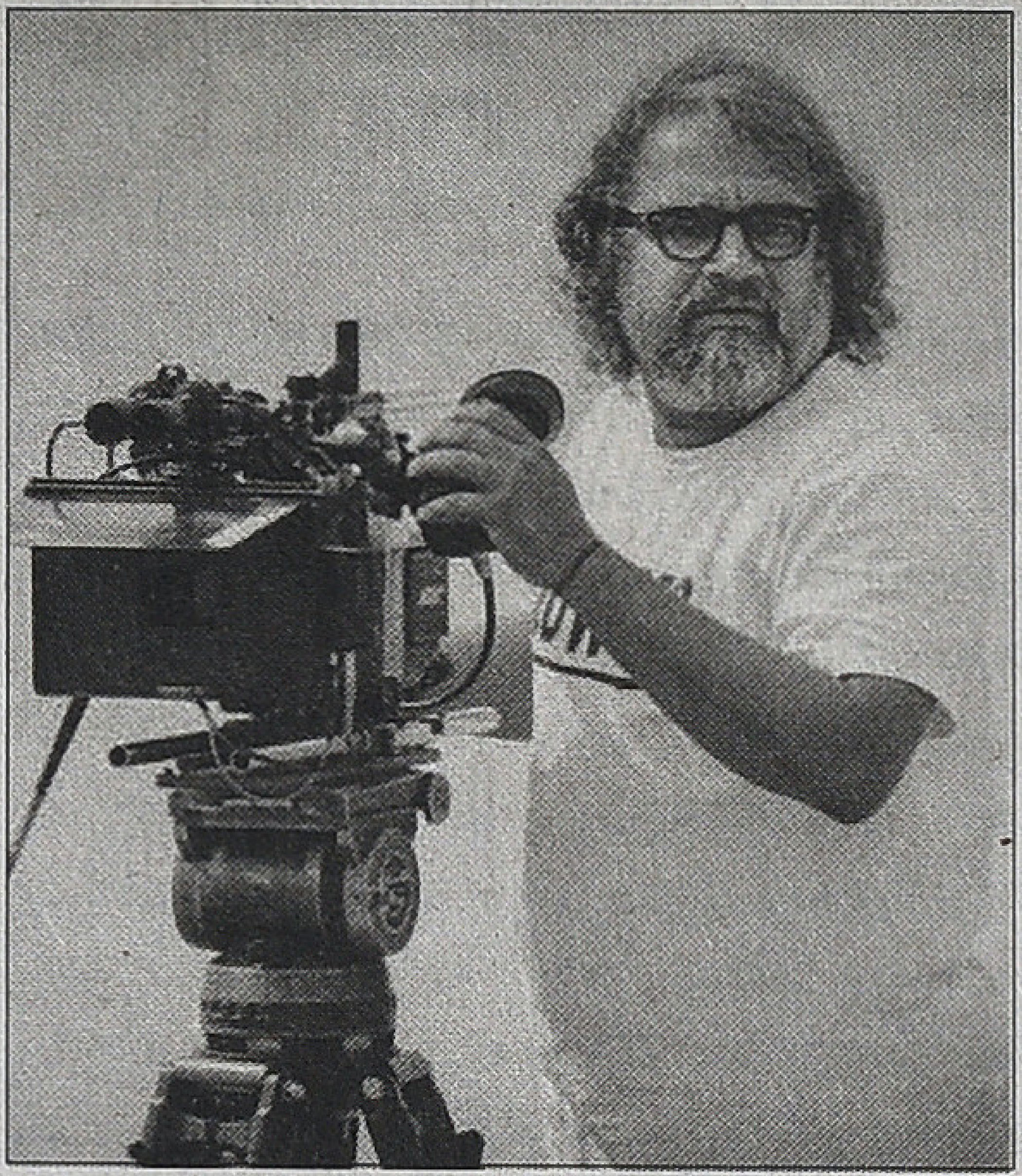
■

## கடலளவு சாத்தியங்களும் கடுகளவு சாதனைகளும்

# மற்றுமொரு மீனவன் மரியான்

ராஜன் குறை

ஒரு ஆச்சரியமான குற்றச்சாட்டு மீனவ சமூகத்தைக் கதைக்களமாக கொண்ட படங்களின் மீது வைக்கப்படுகிறது. ஏன் மீனவர்களின் வாழ்க்கையைக் காட்டவில்லை? ஏதோ தமிழ் சினிமா மாணவர்களின், விவசாயிகளின், தொழிலாளிகளின், இன்னபிற சமூகப் பகுதியினரின் வாழ்க்கையை எல்லாம் காட்டிவிட்டது போலவும் மீனவர்கள் விஷயத்தில் மட்டும் வஞ்சனை செய்வது போலவும் இப்படி கேட்பதின் பொருள் என்ன என்பதை முதலில் பரிசீலிக்க வேண்டும்.



தமிழ் சினிமா, 'தனித்தியங்கும் சினிமா' என்ற வகையைச் சார்ந்தது என்று கோட்பாட்டாக்கம் செய்துள்ளேன். எதிலிருந்து அது தனித்து இயங்கும்? சமூக வாழ்விலிருந்து தனித்து இயங்கும். அது எப்படி கலையாகும்? ஆக முடியும். ஏனெனில், சமூக இயக்கத்தில் மனிதர்களுக்கு இடையே உள்ள உறவுகளை மட்டுமே தமிழ் சினிமா பொருட்படுத்துகிறது. அந்த உறவுகள் நிகழும் களமாக மட்டுமே சமூகத்தின் பிற இயக்கங்களை, குறிப்பாக உற்பத்தி சார்ந்த இயக்கத்தைக் காண்கிறது. உதாரணமாக, ஒரு டாக்டருக்கும் நர்ஸுக்கும் காதல் என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். டாக்டர் தொழிலின் அன்றாட வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகள், நர்ஸ் தொழிலின் அன்றாட வாழ்க்கைப் பிரச்சினைகள் ஆகியவற்றினூடாக அவர்கள் காதலைச் சொல்ல முடியும். ஆனால், தமிழ் சினிமாவிற்கு அது முக்கியமில்லை. டாக்டர் கோட் போட்டிருந்தால், நர்ஸ் கவுன் போட்டிருந்தால் போதும். பிரச்சினை அவர்களிடையே உறவு எப்படி மலர்கிறது என்பதுதானே தவிர, அவர்களுடைய தொழில் சார்ந்த வாழ்க்கையல்ல. பொருளியல் பின்புலம், பௌதிக வெளி ஆகியவற்றை உருவகப் பின்புலமாக மட்டும் கொண்டு மனித உறவுகளின் சிக்கல்களை முக்கியத்துவப்படுத்துவதாகவே தமிழ் சினிமா இயங்கி வந்துள்ளது. இந்தப் போக்கிற்கு மாற்றாக அவ்வப்போது பல முயற்சிகள் நடந்துள்ளதையும், சமீப காலமாக 'அன்றாட வாழ்வை ஊடுறுவும் சினிமா' என்ற வகைப்பாட்டிலான சினிமா புதிய அணுகுமுறைகளை ஏற்படுத்தி வருவதையும் பார்க்கிறோம் (உதாரணம்: ஆடுகளம், பூ, சுப்ரமண்யபுரம் இன்னபிற).

மீனவர்களைப் பற்றிய படம் வரும்போது மட்டும் ஏன் அவர்கள் வாழ்க்கைச் சிக்கல்களைக் காட்டவில்லை என்ற குற்றச்சாட்டு ஏற்படக் காரணம், அவர்களது தொழில் மீது இப்போது சமூகத்தின் பிற பகுதியினருக்கு ஏற்பட்டுள்ள ஆர்வம் காரணமாக இருக்கலாம். இயற்கையின் வலிமையோடு இணைந்து உற்பத்தியில் ஈடுபடுவது என்பது பெரும்பாலும் அருகிவிட்ட சூழலில், விவசாயம் என்பதன் உள்ளார்ந்த சவால் மறக்கப்பட்ட தருணத்தில், மீனவன் மட்டுமே இயற்கையுடன் நேரடி உறவு கொள்பவனாக பிம்பம் கொள்கிறான். அதனால், மீனவர்கள் குறித்த ஆர்வம் சமூகத்தில் கற்பனாவாதம் சார்ந்த பிம்பங்களாகப் பெருகிவருகிறது. எனவே, மற்ற வாழ்க்கையையெல்லாம் 'யதார்த்தமாக'க் காட்டாவிட்டாலும் மீனவர்கள் வாழ்க்கையை அப்படி காட்டவேண்டும் என்ற எதிர்பார்ப்பு ஏற்படுகிறது. இலங்கை பிரச்சினையின் எச்ச சொச்சமாக பெரும் அநீதியைத் தமிழக மீனவர்கள் சந்தித்து வருவதும் மற்றொரு காரணம்.

மீனவர்களின் பிரச்சினைகள் என்ன? பொதுவாகச் சொன்னால் ஆபத்தான தொழில் என்பது முதலில் வரும். என்னதான் பல்லாயிரமாண்டு நடைமுறை என்றாலும், படகைக் கடலுக்குள் செலுத்தி கண்பார்வையிலிருந்து மறையும் மீனவர்களைக் கரையிலிருந்து பார்ப்பவர்களுக்கு, மனம் திக்கென்றுதான் இருக்கும். இது வரலாற்றை அர்த்தமற்றதாக்கும் இருத்தலியல் பரிமாணம். தொழில் வெற்றியில், அதாவது எவ்வளவு மீன் கிடைக்கும் என்பதில், நிச்சயமின்மை இரண்டாவது. ஆனால், இது விவசாயிகளுக்கும் இன்னும் பல

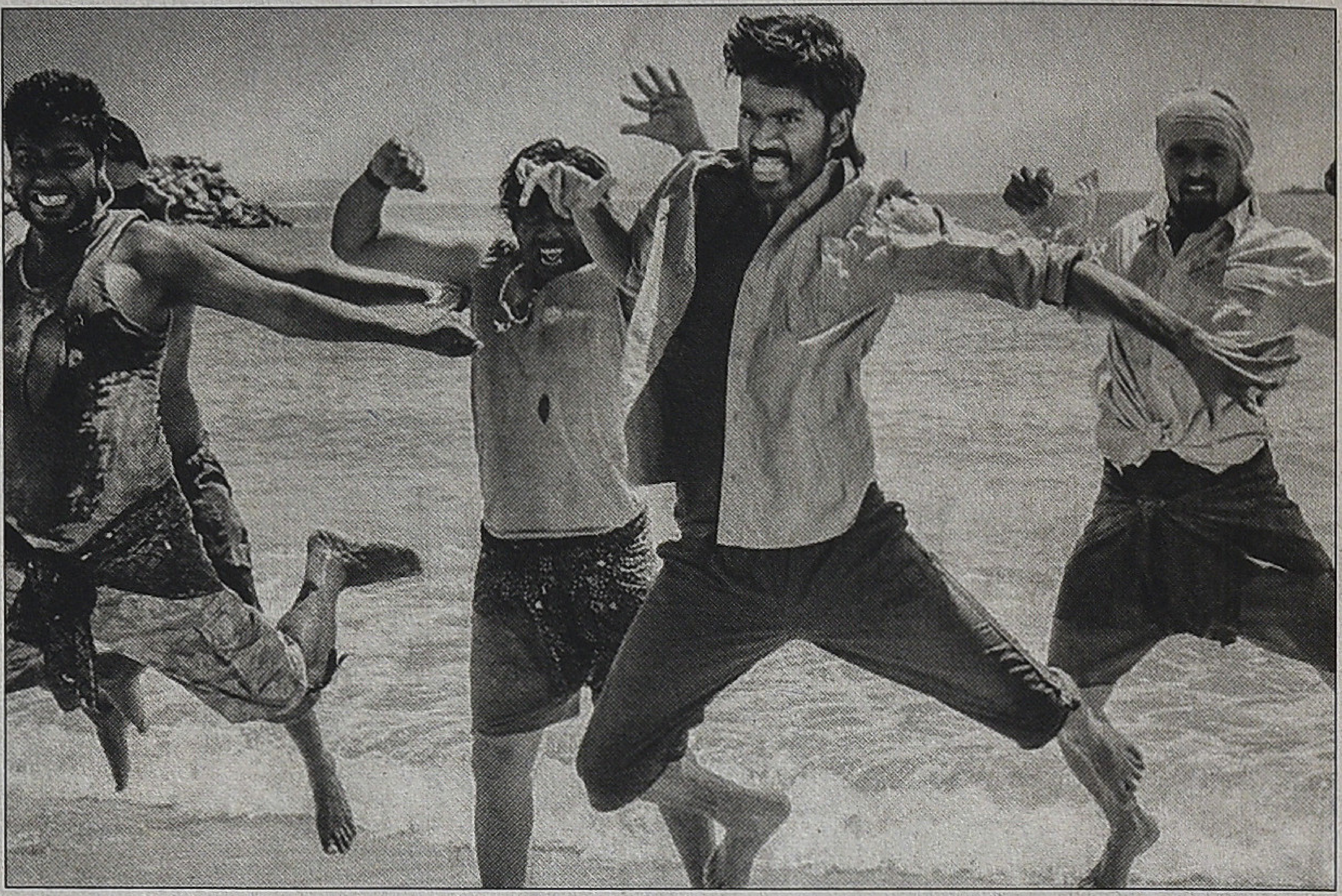
**பரத்பாலாவின் மொத்த மூளையும் காதல் காட்சிகளை சித்தரிப்பதில் மட்டுமே வேலை செய்திருப்பது அயற்சியாகத்தான் இருக்கிறது. ஆனால், தனுஷும் பார்வதி மேனனும் அவர் உருவாக்கித் தந்த சந்தர்ப்பங்களைப் பயன்படுத்திக் கொண்டதில் நம் கொட்டாவி அல்லது அலுப்பை சமன் செய்துவிடுகிறார்கள்.**

தொழில்களுக்கும் பொதுவானது தான். அடுத்த பிரச்சினை வியாபாரிகள் அல்லது தரகர்கள் அல்லது மூலதனக்காரர்கள். மீன்களைப் பிடிப்பது மீனவரின் உழைப்பாக இருக்க அதற்கு விலை நிர்ணயம் செய்வது, படகு கட்டுவதற்கான, வலைகளுக்கான முதல் கொடுப்பது, வட்டிக்கு கடன் கொடுப்பது என்பது போன்ற வேலைகளைச் செய்யும் நபர்கள் மீனவர்களின் உழைப்பைச் சுரண்டுபவர்களாக மாறுகிறார்கள். இதையெல்லாம் தவிர தமிழக மீனவர்களின் சமீபத்திய பிரச்சினை இலங்கை ராணுவத் தின் அரக்கத்தனம். கரையோர மீன்வரத்தில் அதிகரிக்கும் பற்றாக்குறை.

கடந்த ஓராண்டு காலத்தில் அடுத்தடுத்து சீனு ராமசாமியின் ‘நீர்ப்பறவை’, மணிரத்தினத்தின் ‘கடல்’, அடுத்து பரத்பாலாவின் ‘மரியான்’ ஆகிய மூன்று படங்கள் வெளிவந்தும்; எதுவுமே மேற்கூறிய பிரச்சினைகளுக்கு நியாயம் செய்யவில்லை என்பதும் குறிப்பாக இந்த ஏமாற்றத்தை அதிகரிக்கிறது. மூன்றுமே காதலை மையமாகக்

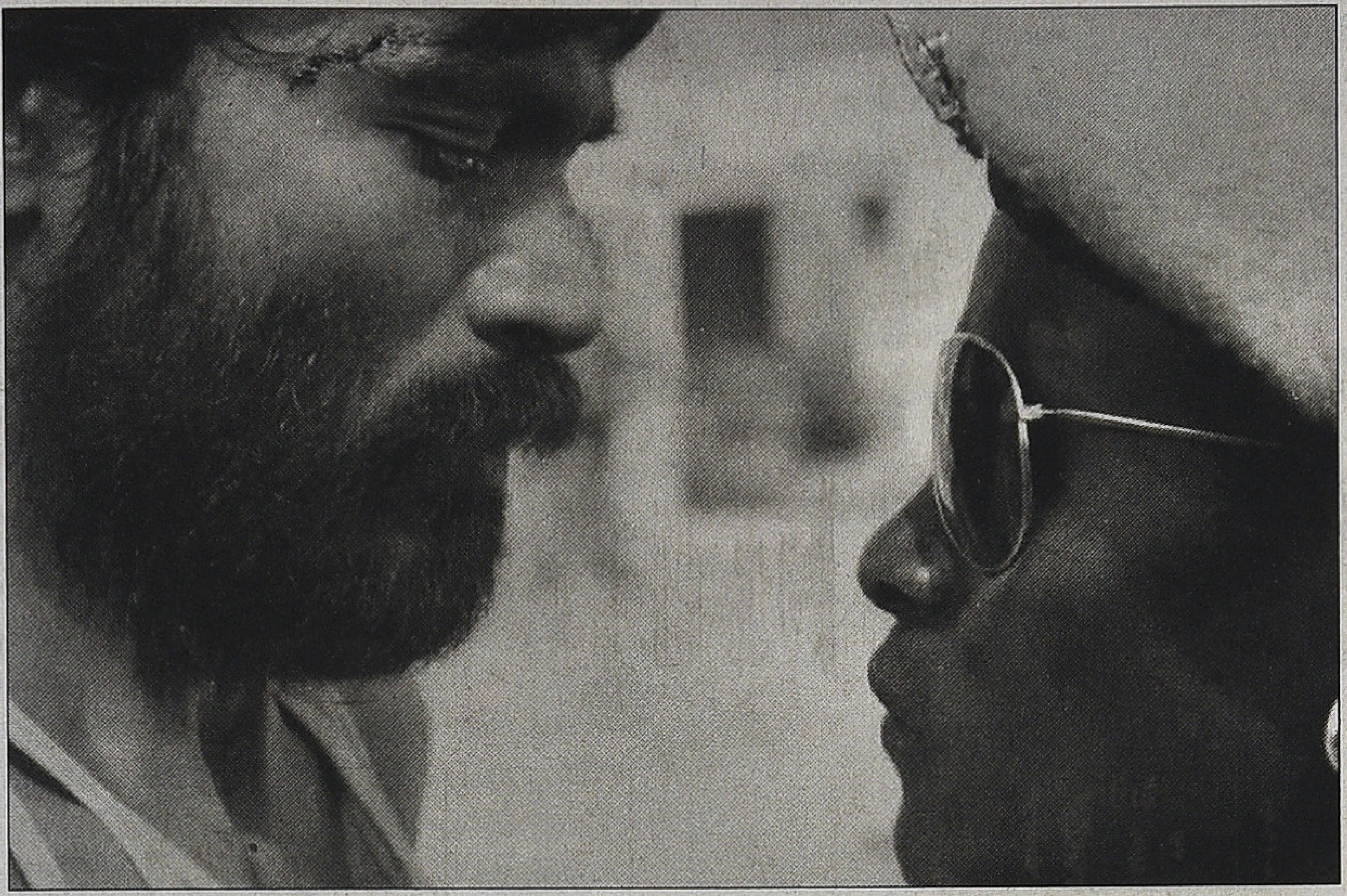
கொண்ட வழக்கமான தமிழ் சினிமாக்களின் தனித்தியங்கும் தன்மையைத் தாண்டவில்லை.

காவியமாக ஒரு காதல் கதையை சொல்ல நினைத்த சீனு ராமசாமி, எல்லாப் பிரச்சினைகளையும் பேசிவிட முயன்றதில்தான் சிக்கலே எழுந்தது. அதனால் விளைந்த முரண்களையும் அபத்தங்களையும் புதிய தடம் மேகவண்ணன் காட்சிப் பிழையில் விரிவாக எழுதியிருந்தார். மையமான முடிச்சான 'காணாமற்போனவனாகக் கருதப்பட்ட மீனவக் கதாநாயகனின் உடல் வீட்டினுள் புதைக்கப்பட்டதற்கான காரணம் வலுவற்றது; தர்க்கரீதியாகப் பிழையானது. கதை நிகழும் காலகட்டம் பற்றிய தெளிவில்லாததால் மேம்போக்காகவே மீனவர் பிரச்சினைகள், காதல் கதைக்கு வலு சேர்க்க பயன்படுத்தப்பட்டன.



'நீர்ப்பறவை' எவ்வளவோ மேல் என்ற அளவில், எங்களை வைத்து காமெடி கீமிடி பண்ணலையே என்று மீனவர்கள் கேட்கும் அளவில் இருந்தது மணிரத்தினத்தின் 'கடல்'. உலகின் மிக அபத்தமான திரைக்கதைகளுக்கு ஏதாவது விருது இருந்தால் அதற்கு இந்தப் படத்தைப் பரிந்துரைக்கலாம் என்னுமளவு இருந்தது அதன் தர்க்கபலம். மொத்தமாக இந்தப் படமே உருவக சினிமா என்று கதையடித்தார் இதன் திரைக்கதை வசனகர்த்தா ஜெயமோகன். உங்கள் உருவக விளையாட்டிற்கு மீனவர்கள்தான் கிடைத்தார்களா என்று யாரும் கேட்கவில்லை. தமிழ்ப் படம் என்னதான் சமூக, பௌதிக யதார்த்தங்களிலிருந்து தனித்தியங்கும் என்றாலும் ஒரு சில பண்பாட்டு எல்லைகளை அது புறக்கணிக்காது. ஆனால் ஜெயமோகன் மணிரத்னம் கூட்டணி, அவர்கள் உருவகத் தேவைக்காக மனம்போன போக்கில் காட்சிகளை வைத்தார்கள். உதாரணமாக, கதாநாயகன் நிறைய கொலைகளைச் செய்வதன் மூலம் உயிர்கள் பிரிவதைப் பார்த்துப் பழகி விடுகிறான். அவன் ஒரு உயிரின் பிறப்பை அதன் அற்புதத்தைப் பார்க்க வேண்டும். அதனால் மனநிலை பாதிக்கப்பட்ட (mentally challenged) கதாநாயகி அவள் பிரசவம் பார்க்கப் போகும் இடத்தில், அத்துணை பெண்கள் வெளியில் நிற்க, வாலிபக் கதாநாயகனைக் கூப்பிட்டு குழந்தையை வயிற்றிலிருந்து வெளியே எடுக்கச் சொல்கிறாள். அவனும் ரோபோ ரஜனி கணக்காக கச்சிதமாகச் செய்கிறான். எந்த சமூகமாவது அத்துணை பெண்கள் இருக்கும்போது ஒரு முன் பின் தெரியாத ஆண் பிரசவம் பார்க்க உள்ளே செல்வதை அனுமதிக்குமா? சரி, எப்படியோ போய் பிரசவம் பார்த்துவிட்டானா? அதனால் அவனுள் பெரிய மனமாற்றம். கொஞ்சமாவது இவர்களுக்கு கற்பனை இருந்திருந்தால் அந்த கர்ப்பிணிப் பெண்ணை படகிலேற்றி கூட்டிக்கொண்டு செல்லும்போது அவளுக்கு பிரசவ வலி ஏற்படுவதாக காட்டியிருக்க முடியும். அப்போது கதாநாயகி வேறு வழியில்லாமல் இவனையும் பிரசவம் பார்க்க வேண்டுவதாக சித்தரித்திருக்கலாம். அந்த அளவு சிந்திப்பதற்குக்கூட சோம்பல். உருவகம்தான் முக்கியம் என்னும்போது சமூக யதார்த்தம் எப்படி பாழாய்போனால் என்ன என்ற மனோபாவத்திற்கு மணிரத்னம் போன்றவர்களே இடமளிப்பது வருந்தத்தக்கது. 'கடல்' திரைப் படத்தின் அபத்தங்களை பேசத் துவங்கினால் எத்தனைப் பக்கங்கள் நிரம்பும் என்று கடவுளுக்கோ அல்லது சாத்தானுக்கோதான் தெரியும். ஒரு உதாரணத்துடன் நிறுத்திக்கொள்கிறேன். "ஏலேய் கிச்சான் வந்தாச்சு" என்று டிசைனர் உடைகளுடன் மீனவ இளைஞர்கள் ஆடிப்பாடும் காட்சியை மீனவ சமுதாயம் கண்டிப்பாகக் கொண்டாடி மகிழ்ந்திருக்கும் என நம்பலாம்.

இந்த இரண்டு படங்களுக்கு பிறகு வந்த 'மரியான்' மீண்டும் ஒரு காதல் கதையாக இருப்பது, தமிழக மீனவ வாழ்க்கைப் பதிவு எதிர்பார்ப்பிற்கு ஏமாற்றளிப்பது புரிந்துகொள்ளத்தக்கதே. 'ஆழி சூழ் உலகு' என்ற அற்புதமான நாவலில் மீனவர்களின் உலகைத் தமிழ் வாசகர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்திய ஜே.டி.குரூஸ், வசனகர்த்தா என்பதால் கூடுதல் எதிர்பார்ப்பும் ஏமாற்றமும் தோன்றுவது இயல்பு. ஆனால், மரியானில் குழப்பமற்ற ஒரு கதை இருக்கிறது. மரியானின் தந்தை கடலில் இறந்ததால் மரியான் மீனவனாக நீடிப்பதில் அவன் அம்மாவிற்கு விருப்பமில்லை. ஒப்பந்தத் தொழிலாளியாக வெளிநாட்டிற்குச் செல்வதை முன்னேற்றமாகப் பார்க்கிறாள் அவள். ஆனால், கில்லாடி மீனவனான மரியான் கடலை நேசிப்பதால் அவன் தந்தை யாருடைய படகில் கடலுக்குப் போனாரோ அதே தொம்சையின் (?) படகில் மீன் பிடிக்கச்செல்கிறான். தொம்சையின் மகள் பனிமலர் (எவ்வளவு அழகான பெயர்) மரியான் மீது சிறுவயது முதலே தீவிர காதலில் இருக்கிறாள் என்பது தெரிந்தும், அம்மா ஒப்புக்கொள்ள மாட்டாள் என்பதால், மரியான் பாராமுகம் காட்டுகிறான். மீனவர்களின் பொது வில்லனான, மூலதனத்தை கடனாகக் கொடுக்கும் வட்டிக்காரன்



(படகோட்டியில் எம்.என். நம்பியார்) கதாநாயகி பனிமலர் மேல் காதலாக இருக்கிறான் (அதற்காக படகோட்டி ரீமேக் என்று சொல்லமுடியாது).

ஒரு தருணத்தில் மரியானின் வீம்பு குலைந்து காதல் வயப்பட, வில்லன் பெண் கேட்டு வர, மரியான் அவனை அடிக்க, வில்லன் தொம்சைக்கு கொடுத்த கடனைக் கேட்க, மரியான் இரண்டு வருடம் ஒப்பந்த தொழிலாளியாகச் சம்மதித்து அந்த முன்பணத்தை வைத்து கடனை அடைக்கிறான். சூடானுக்கு ஒப்பந்த தொழிலாளியாக செல்கிறான். இரண்டு வருடம் கழித்து ஊருக்குக் கிளம்பும் நேரத்தில் சூடான் 'தீவிர வாத' குழு மரியான் உட்பட மூன்று தொழிலாளர்களைக் கடத்திக் கொண்டு செல்கிறது. அவர்களிடம் மரியான் அடிபட்டு, மிதிபட்டு தப்பித்து பாலைவனத்தில் திக்குத் தெரியாமல் ஓடி, காதலின் பலத்தால் பசி தாகத்தை எதிர்கொண்டு, எப்படியோ மீட்கப்பட்டு ஊர் வந்து சேர, காதல் ஜெயிக்க சுபம்.

நடுவில் இடைச்செருகலாக இரண்டு மீனவர் பிரச்சினை வருகிறது. முதல் பிரச்சினை, மரியான் சூறாவளி சமயத்தில் கடலுக்குப் போய் தொம்சையின் படகு உடைந்து போகிறது. இதன் விளைவுகள் என்ன என்பது விரிவாகச் சொல்லப் படவில்லை. பின்னர் இன்னொரு படகில் மீன் பிடிக்கச் செல்கிறார்கள். தொம்சைக்கு எத்தனை படகுகள் சொந்தம்? என்ன வருமானம்? ஏன் கடன்? எந்த விவரமும் இல்லை. எதனால் மரியான் புயலடிக்கும்போது கடலுக்குப் போனான்? திமிரா அறியாமையா அவசரத்தேவையா? அதுவும் தெரியவில்லை.

அடுத்த பிரச்சினை, இலங்கை ராணுவம் சுட்டு மரியானின் நெருங்கிய நண்பன் உட்பட இருவர் இறந்து போகிறார்கள். அது குறித்தும் எந்த விதமான பேச்சும், எதிர்வினையும் இல்லை.

பரத்பாலா கொஞ்சம் மெனக்கெட்டிருந்தால் இதையெல்லாம் அழகாகத் திரைக்கதையில் இணைத்திருக்கலாம். மீனவர்கள் வாழ்க்கையை சித்தரிக்க முப்பது மணிநேரம் படம் எடுக்க வேண்டிய தேவையில்லை. முப்பது நிமிடத்தில் எவ்வளவோ செய்திகளை சொல்லிவிடலாம். ஒரு சில இயல்பான சம்பவங்கள், உரையாடல்கள் எவ்வளவோ பின்புலத் தகவல்களை உணர்த்திச் சென்றுவிடும். காதலைப் பற்றி மட்டுமே ஒவ்வொரு காட்சியிலும் பேசாமல் கூடுதலாக நாலைந்து விஷயங்களைப் பேசினால் என்ன? உதாரணமாக, மரியானின் அப்பா தன் தந்தையுடன் கடலுக்குப் போகும் போது இறந்ததைப் பற்றி பனிமலர் என்ன நினைக்கிறாள்? மரியான் மீனவனாகத் தொடர்ந்து நீடிப்பதை அவள் விரும்புகிறாளா?

பரத்பாலாவின் மொத்த மூளையும் காதல் காட்சிகளை சித்தரிப்பதில் மட்டுமே வேலை செய்திருப்பது அயற்சியாகத்தான் இருக்கிறது. நன்றாகவே செய்திருக்கிறார். அவரால் வித்தியாசமான தருணங்களை சாதிக்க முடிந்திருக்கிறது. தனுஷும் பார்வதி மேனனும் அவர் உருவாக்கித் தந்த சந்தர்ப்பங்களை பயன்படுத்திக்கொண்டதில் நம் கொட்டாவி அல்லது அலுப்பை சமன் செய்துவிடுகிறார்கள். அதிலேயே கொஞ்சம் கூடுதலாக மெனக்கெட்டிருந்தால் ஏராளமான வாழ்வியல் பரிமாணங்களைக் கொண்டு வந்திருக்கலாம். இரண்டரை மணி நேரம் என்பது சொற்பமான காலம் அல்ல. ஒழுங்காய் திரைக்கதை செய்யத் தெரிந்தால் உலக வரலாற்றையே சொல்லிவிடலாம். ஆனால் சிந்திக்கவேண்டும். கலை நம்மிடம் கோருவது என்ன என்று மனசாட்சியைத் தொடர்ந்து கேட்டுக்கொள்ளவேண்டும். அந்த விசாரணை தொடர்ந்து மனதினுள் நிகழுமானால் உலகமே போற்றும்படி மானுட ஆவணங்களைப் படைத்துவிடலாம். ஆனால், தொலைக்காட்சிகளில் பரத் பாலாவின் பெருமிதம் ததும்பும் முகத்தைப் பார்க்கும் போது இவர் களையெல்லாம் யாரால் சிந்திக்க வைக்க முடியும் என்று வியப்பாகத்தான் இருக்கிறது.

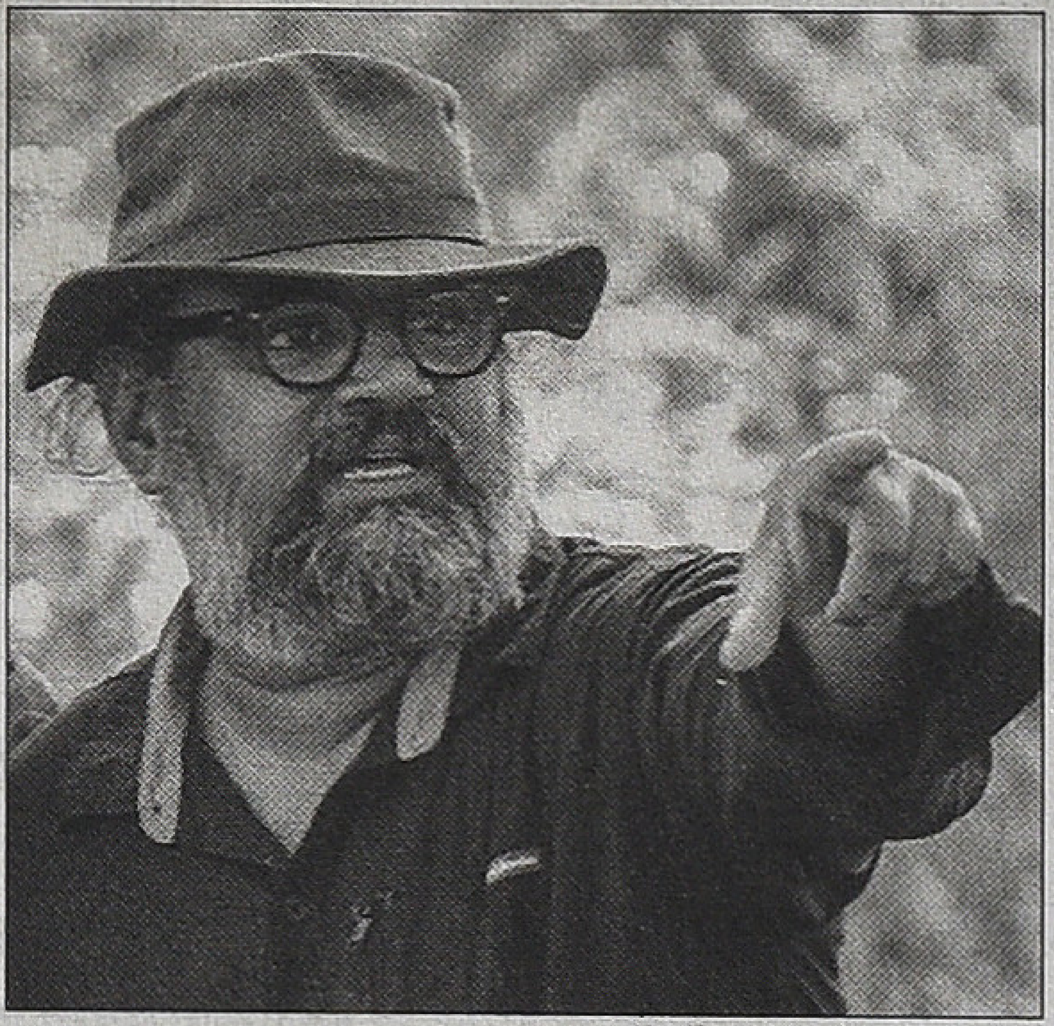
தனித்தியங்கும் சினிமாவிலிருந்து, அன்றாட வாழ்வை ஊடுருவும் சினிமாவை நோக்கிய பயணத்தில் மீனவர் வாழ்வையும் யாராவது கூட்டி வரவேண்டும் என்பது நியாயமான கோரிக்கையே. 'ஆழி சூழ் உலகு' நாவலின் பல பகுதிகள் திரைக்கதையாகும் திறம் கொண்டவைதான். அப்படி எதுவும் நடக்கும் வரை மீனவர்கள் தங்களை அடையாளம் காணும் படமாக 1965ஆம் ஆண்டு 'படகோட்டி' தொடர்ந்து இருப்பதில் வியப்பில்லை. குறைந்தபட்சம், 'பாட்டுக்கு பாட்டெடுத்து நான் பாடுவதை கேட்டாயோ' பாடலில் தொனிக்கும் நெய்தல் நிலம்கூட ஏ.ஆர். ரஹ்மானின் பாடல்களால் சுவீகரிக்க முடியாததாக இருக்கிறது என்றுதான் தோன்றுகிறது. பாடல்கள் நன்றாக இருப்பது வேறு; அவற்றுள் கடல் ஒலிப்பது வேறு. மீனவர்களும் மற்றவர்களும் தங்கள் வாழ்க்கைப் பதிவிற்காக வேறொரு படத்திற்காகக் காத்திருக்கும் நேரத்தில், தனுஷ் பார்வதி காதல் காட்சிகளைப் பார்த்து ரசிக்கலாம். ■

# தமிழ் சினிமாவின் அக நடிப்பு

## மரியானிலிருந்து ஒரு பின்னோக்கிய பார்வை

அஜயன்பாலா

**நா**ம் அனைவரும் நடிகர்களே; வீட்டுக்குள் கணவனாகவும் / மனைவியாகவும், அலுவலகத்தில் அதிகாரியாகவும் / கடை நிலை ஊழியனாகவும் நடிக்கிறோம். நம் பாத்திரத்தை மேலும் சிறப்பாக வெளிப்படுத்த பிரத்யேக உடைகள் அல்லது சில வார்த்தைகள் பயன்படுகின்றன. உண்மையில் சிறந்த நடிப்பு என்றால் இதுதான்; நம்மிடமிருந்து இன்னொரு பிம்பத்தை நம்மால் சுலபமாக, எளிமையாக கட்டமைக்க முடிகிறது. நம்ப வைக்கவும் முடிகிறது. ஆனால், சினிமாவில் பாருங்கள்... நடிகர்கள் எவ்வளவு ஆவேசமாகக் கத்துகிறார்கள்; உடை மற்றும் மேக்அப்களைக் கவனியுங்கள், அதில்தான் எத்தனை மிகை!



தன்னை பாத்திரமாக வெளிப்படுத்துதல், பாத்திரத்தினுள் தன்னை மூழ்கச்செய்தல் என இரண்டு வகையான நடிப்பை பொதுவாக நம் சினிமாக்களில் பார்க்க முடிகிறது. முன்னதை உடல் நடிப்பென்றும், பின்னதைப் புலன்களின் நடிப்பென்றும் கொள்ளலாம். உடலும் மனமும் பிரிக்க முடியாததாகையால், இரண்டு பாணியிலுமே, ஒன்று இன்னொன்றைப் பயன்படுத்துவது தவிர்க்க முடியாததாக இருக்கிறது. நாடக நடிகர்கள், தொலைவில் இருப்பவர்களுக்கும் தங்களைக் காண்பிக்க, உடல் நடிப்பின் மிகையான பாவனையைப் பயன்படுத்தினர். கொஞ்சம் அதிர்ச்சியாக இருந்தால்கூட மேடையில் தடாலென விழுவர்; அல்லது இறப்பு சேதி கேட்டவுடன், அவர்கள் கையில் கொண்டுவரும் கண்ணாடி தம்ளர் இரைச்சலான பின்னணி இசையுடன் கீழே உடைந்து சிதறும். சினிமாவில் க்ளோசப் வந்த பிறகு, அதாவது பார்வையாளன் நடிகனை நெருங்கிப் பார்க்கும் வாய்ப்பு கிட்டியபிறகு, இதுபொன்ற ஓவென இரைதலும் கையை காலை சகட்டுமேனிக்கு ஆட்டி சத்தமாக வசனம் பேசி நடிப்பதும் மிகையாகி, அவசியமற்றதாகிப் போனது.

இதன் காரணமாக உடல் நடிப்பு பின்னுக்குப் போய் மனம் அல்லது புலன்சார்ந்து நடிப்பது அவசியமாகியது. இப்படிப்பட்ட நடிப்பே பார்வையாளனின் ரசனையை தரம் உயர்த்தவும் செய்கிறது. இதன் காரணமாக, சினிமாவில் அசலான நடிப்பை விமர்சனம் செய்கிறபோது, ஒரு நடிகனின் க்ளோசப்பைத்தான் முக்கியமாக கைக்கொள்ள முடியும். மன (அக) நடிப்பு உயர்ந்த இடத்தைப் பெறுவதும் இதனால்தான். ஆனால், நம்மில் பலர் இன்னமும், துர்பாக்கியமாக, உடல் (புற) நடிப்பே பிரதானம் எனக் கொண்டாடி வருகின்றனர். இங்கு பலர், நடிப்பை, உடல் மற்றும் மேக்அப், சிகையலங்காரம், பாத்திரத்தின் அங்க வெளிப்பாடு ஆகியவற்றோடு பெரிதும் பொருத்திப் பார்க்கின்றனர்.

உடல் நடிப்புக்கும் மன நடிப்புக்கும் சரியான உதாரணமாக மூன்றாம் பிறையின் இறுதிக்காட்சியை எடுத்துக்கொள்ளலாம். மூன்றாம் பிறையில் ஸ்ரீதேவியின் நடிப்புதான் சிரமமானது. அது முழுமையாகத் தன்னை மனப் பிறழ்வாக நம்பி வெளிப்படுத்த வேண்டிய கட்டாயத்தை உள்ளடக்கியது. மற்ற காட்சிகளில் அவரது உடல் நடிப்பும் மன நடிப்பும் சேர்ந்திருந்தாலும், இறுதிக்காட்சியில் அவர் ரயிலினுள் அமர்ந்தபடி, இதுவரையான நிகழ்வுக்கும் தனக்கும் எந்த சம்பந்தமுமில்லை என்பதாகத் தன்னை வெளிப்படுத்திய முகபாவனை மிகச் சிறந்த மன நடிப்புக்கு உதாரணம். கமல்ஹாசனின் அதுவரையான உடல் நடிப்பு என்பது, பெரிதும் கதையின் மைய ஓட்டத்தொடு சார்ந்திருப்பதால் அவர் நாம் எதிர்பார்ப்பதை நிகழ்த்துபவராக மட்டுமே உடலை வெளிப்படுத்துகிறார். இது கமலின் தவறல்ல, பாத்திரத்தின் தன்மை. அவர் அப்படி வெளிபடுத்தாவிட்டால் பார்வையாளர்கள் கண்ணீர் சிந்த வாய்ப்பில்லை. மக்கள், தங்களுக்குள் கண்ணீரை வரவழைக்கக் காரணமாக அல்லது ஏதுவாக இருந்த காரணத்தால், அதைத்தான் சிறந்த நடிப்பாகக் கருதினர்.

ஒரு கதாசிரியர் அல்லது இயக்குனர் பாத்திரத்தை சிருஷ்டித்த இடத்திலிருந்து, தன்னில் இன்னும் அதிகமாக பயணித்து, அதன் மவுனங்களையும் பாத்திரத்தின் அதுவரையான வாழ்வையும் ஒருங்கிணைத்து வெளிப்படுத்துவதுதான் சிறந்த நடிப்பு. 'நாயகன்' படத்தில் கமலிடம் அத்தகைய உன்

னத நடிப்பைப் பார்க்க முடிந்தது. உடலையும் தேவைகேற்ப அளவாகப் பயன்படுத்தியிருந்தார். தோற்றம் பாதி, நடிப்பு பாதி என அளவு கச்சிதமாக இருந்தது.

கமல், அதற்கடுத்து வந்த பல படங்களில் தோற்றத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து நடித்திருப்பினும் நாயகனில் அவர் காண்பித்த பாத்திரத்தின் ஆழம் இதர பாத்திரங்களில் காணாமல் போனது. 'அன்பே சிவம்' படத்தில் ஓரளவு மவுன நடிப்பை கமல் வெளிப்படுத்தியிருந்தாலும் இன்னும் சற்று அவரிடம் இறுக்கம் கூடியிருந்திருக்கலாம் என்றே தொன்றியது. 'சேது', 'பிதாமகன்' படங்களில் விக்ரமிடமும், பிதாமகனில் சூர்யாவிடம் சில உச்சங்களை தரிசிக்க முடிந்தது. சூர்யா சிறந்த நடிப்புத் திறமை இருந்தும், வெகுஜன பிம்பத்துக்குக் கூடுதல் முக்கியத்தும் கொடுத்து, தனக்குள் இருக்கும் கலைஞனை நிராகரிப்பது வருத்தமான ஒன்றே. இந்நிலையில்தான் மரியானில் தனுஷ் தன் மவுன நடிப்பின் மூலம் ஆச்சர்யப்பட வைக்கிறார்.

'ஆடுகளம்' படத்திற்குப் பிறகு, தனுஷ், பாத்திரத்தை இயக்குனரிடமிருந்து பிடுங்கி, தனக்குள் கற்பனையால் செதுக்கி, அதை அளவாக வெளிப்படுத்துகிறார். இந்த அவரது வெளிப்பாட்டுக்கு, இயல்பான அவரது முக அமைப்பு பெரிதும் உதவுகிறது. மரியானின் பல இடங்களில் குறிப்பாக நாயகியோடு அவர் சண்டை போடும் முற்பகுதி காட்சிகள், இரண்டாவது பகுதியில் தப்பிப்பதற்கு முன்பான காட்சிகள் இரண்டிலும் தனுஷின் நடிப்பு இயக்குனரைக் கடப்பதை அல்லது பாத்திரத்தின் மன ஓட்டத்தை துல்லியமாக சித்தரிப்பதை நம்மால் உணரமுடியும். அதே சமயம் பார்வதியின் நடிப்பில் சற்று மிகை இருப்பதையும் காணலாம். மேக்அப் இல்லாமல் அவர் பனிமலராக நடிப்பதைக் கற்பனை செய்தால், அவர் பார்வதியாகவே இருப்பார். ஆனால், தனுஷ் இயல்பான தோற்றத்திலும் பாத்திரத்தை வெளிப்படுத்தக்கூடியவர்.

பார்வதியின் பாத்திரத்துக்குக் கதைத்தளத்தில் இருக்கும் ஆழத்தை திரைக்கதை வெளிக்கொணரவில்லை. அவரது தோற்றம், பட்டப்படிப்பு படித்த அல்லது உலக விஷயங்களை உள்வாங்கிய மீனவப் பெண்ணாகவே அவரை நமக்கு உணர்த்துகிறது. எதார்த்தம் தொலைத்த அவரது மிகை மேக்அப் ஒரு காரணமாக இருந்தாலும், அவர் பாத்திரத்தின் ஆழ் மனதுள் சஞ்சரிக்காததும், வெறுமனே காதல் மட்டுமே அவரது உலகில் உள்ளதைப் போலக் காட்டிக்கொண்டதும், கூடுதலாக பாத்திரத்தை கனமிழக்கச் செய்துவிட்டது. இயக்குனர் சொன்ன இடத்திலிருந்து, அவர் இன்னமும் தனது அறிவு நிலை, சூழல், உப்புக்காற்றின் தோல் ஆகியவற்றில் கவனம் செலுத்தியிருந்தால், அவரது நடிப்பில் இன்னும் மெருகு கூடியிருந்திருக்கக்கூடும். இத்தனைக்கும் பார்வதியின் பாத்திரம்தான் முழுமையான அகவயப்பட்டது. சற்று ஆன்மீக பலம் கொண்டதும்கூட. ஆனால், அவரது நடிப்பில் அந்த பாத்திரம் முழுமையாக சித்தரிக்கப்படவில்லை. தனுஷைக் காதலிக்க மட்டும் பிறந்தவராக அவர் பாத்திரம் வெறுமே சித்தரிக்கப்பட்டதும் ஒரு காரணம். மேலும், அவர் ரோஸ் நிறப் புடவையுடன் டான்ஸ் ஆடி பாலைவனத்தில் தன் ஸ்பிரிட்டை வெளிப்படுத்துவது மிகவும் அபத்தமாக இருக்கிறது. இந்த இடத்திற்கு தேவையான மிஸ்டிசிஸம், சுத்தமாக நிராகரிக்கப்பட்டு சினிமாத்தனம் ஒட்டிக்கொண்டது. பார்வதியின் முழு பாத்திரமும் வெளிப்பட்டிருக்க வேண்டிய இடம் இது. 'உயிரே' படத்தில் மணிரத்னம் இதைச் சரியாகக் கையாண்டிருப்பார். ஒரு விதமான அதீதத்தை அதில் காட்சிப்படுத்தி பார்வையாளனைக் கனவு நிலைக்கு அழைத்துச் சென்றிருப்பார்.

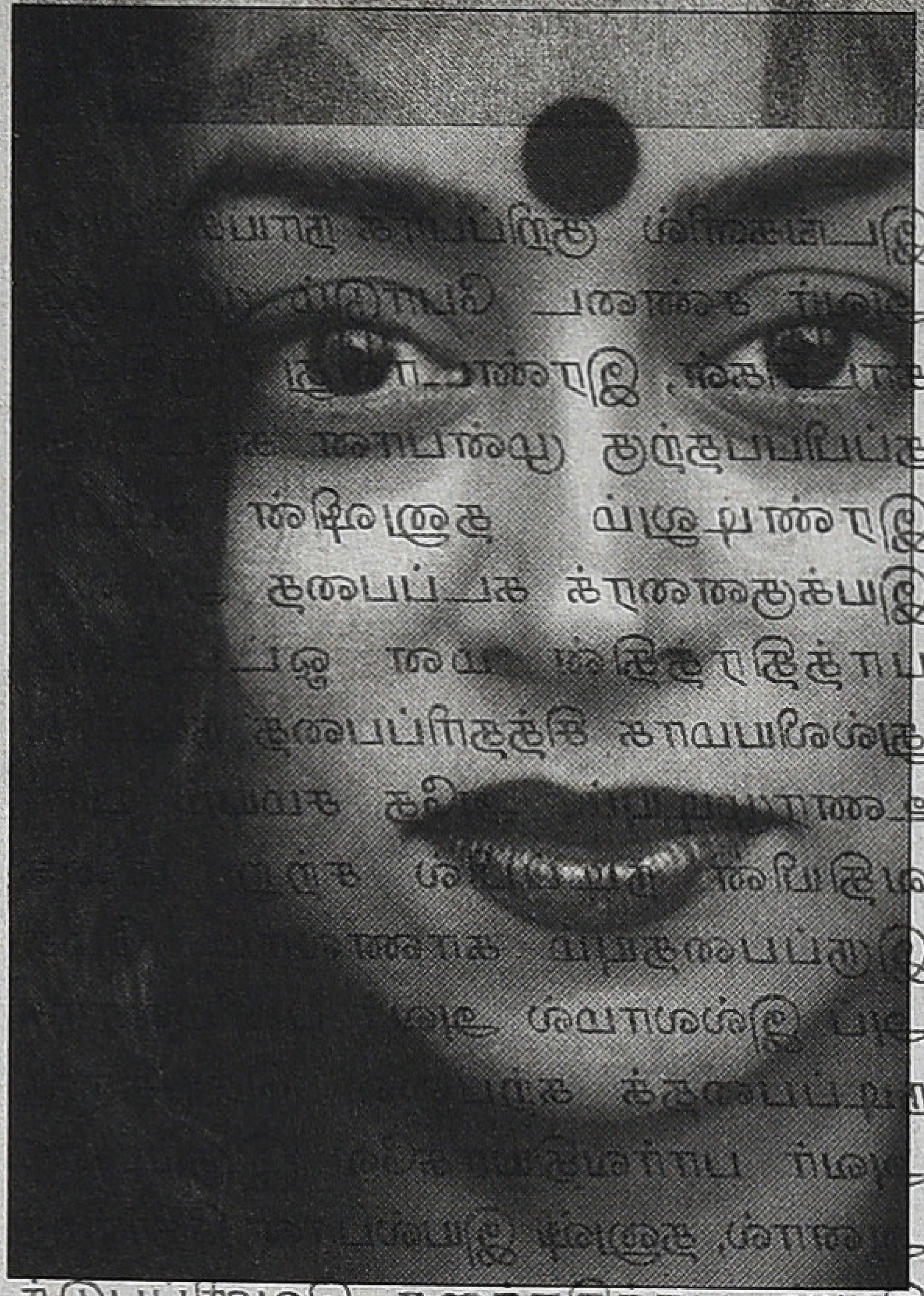
வழக்கமான சினிமா நாயகியர்களைக் காட்டிலும், கூடுதல் மன பிரயாசத்துடனும் ஈடுபாட்டுடனும் பார்வதி நடித்திருந்தாலும், அக நடிப்பின் அவசியத்தை சொல்லவே ஒரு விமர்சகனாக இருவரையும் வித்தியாசப்படுத்தி பார்த்திருக்கிறேன். பார்வதி ஒரு சிறந்த நடிகை. இந்தியாவின் சிறந்த நடிகையாக அறியப்பட எல்லாத் தகுதியும் கொண்டவர். ஆனால், அதற்கு முதல்படி, நடிப்பின் மீது இருக்கும் ஈடுபாட்டைக் குறைத்து பாத்திரத்தின் மவுனங்களைப் பழக ஆரம்பிக்கவேண்டும். இந்த இடத்தில் 'முள்ளும் மலரும்' படத்தில் வரும் ஷோபாவின் சில பாவங்களை நாம் நினைவுபடுத்திப் பார்க்கலாம். இதில் இயக்குனரின் பங்கும் இருக்கிறது; என்றாலும், நல்ல நடிகை எந்தச் சூழலையும் தனக்கேற்ப சாதகமாக்கிக் கொள்ளமுடியும். அப்படியான மாறுதல் பார்வதியை இன்னொரு ஷோபாவாக, இன்னொரு ஸ்மிதா பாட்டிலாக நமக்கு அறிமுகப்படுத்தும் என்பதில் ஐயமில்லை.

■

# தடை செய்யப்பட்ட காதலின் வலி

மு. புஷ்பராஜன்

அது 'சஞ்சாரம்' என்ற மலையாளத் திரைப்படம். காதலின் வலியைக் கவிதையாய் வெளிப்படுத்தியது. முடியும்போது ஒரு நீண்ட பெருமூச்சை எழுப்பியது. சோகம் அமைதியாய் குடிகொண்டிருந்த கிரனின் முகம், மனவெளியில் இருந்து அகல மறுத்தது. கலையாத நினைவுகள் அவரவர் நெஞ்சத்தில் வீற்றிருக்க, பிரிந்து சென்ற அந்த இரு காதலருள், என்னுடைய அனுதாபமும் ஈர்ப்பும் முற்றிலும் கிரனின் மீதே கவிந்திருந்தது.

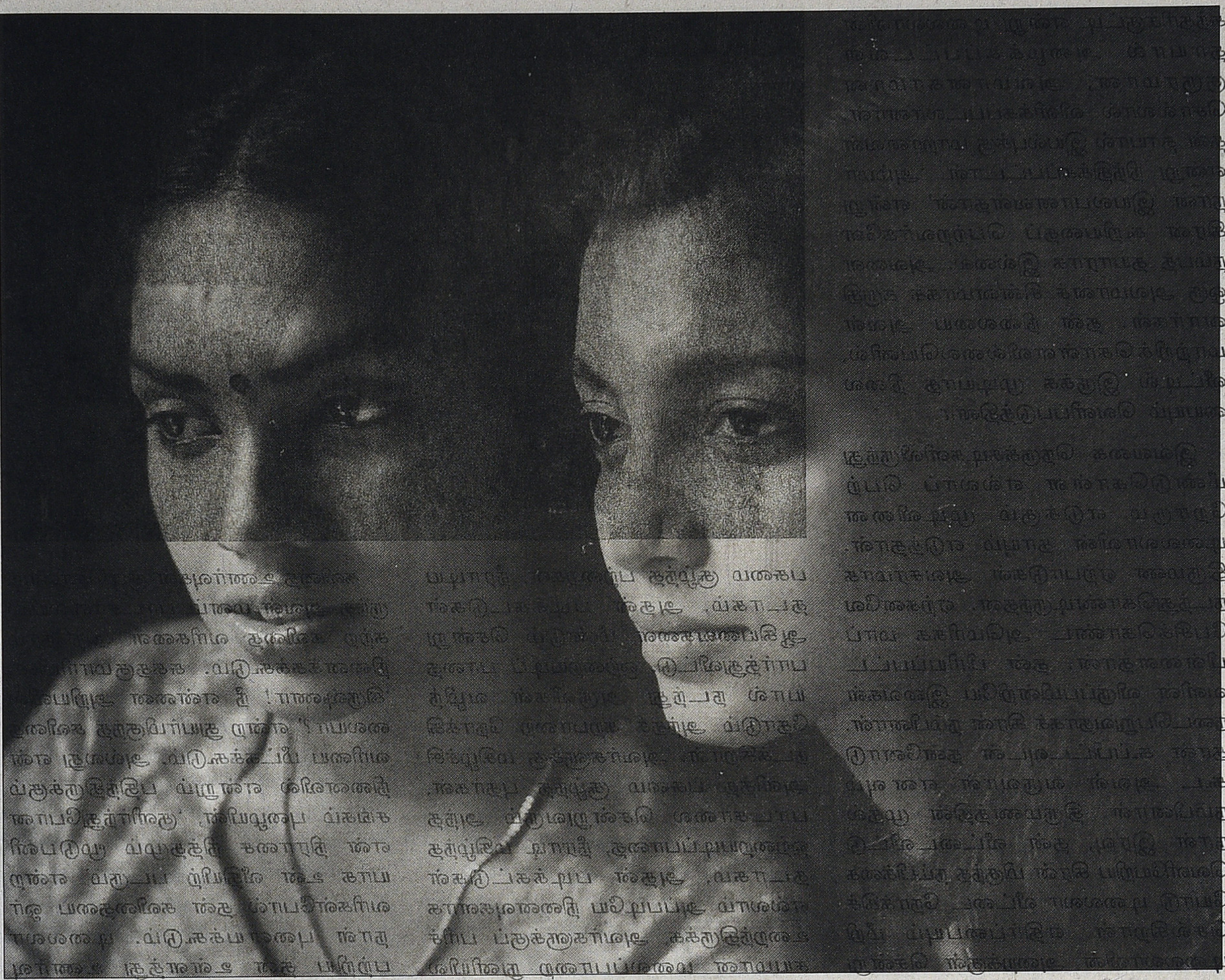


கேரளாவிலுள்ள பசுமை செறிந்திருந்த ஒரு கிராமத்திலுள்ள வீட்டில், டெல்லியிலிருந்து வரும் குடும்பத்துடன் வந்து இறங்குகிறாள், சிறுமியான கிரன். அந்த வீடு, போர்க்கலையில் வல்லவர்களான அவர்களின் முன்னோர்கள் தலைமுறை தலைமுறையாக வாழ்ந்த வீடு. கிரனது அம்மாவும், அம்மாவின் தலைமுறைகளும் பிறந்த வீடும், எதிர்காலத்தில் கிரனது பிள்ளைகள் பிறக்கப்போகும் வீடும் அது தானென்று அம்மாவால் அவ்வீடு அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. புதிய இடத்தில் தன்னோடு விளையாட எவருமில்லை என்ற கவலைதான் சிறுமி கிரனுக்கு. அதன்பின்னர் பக்கத்தில் நடைபெற்ற ஒரு திருமண வீட்டில், தன் பாலிய கால சகியாக வரப்போகும் சிறுமி டிலைலாவைக் கண்டுகொள்கிறாள்.

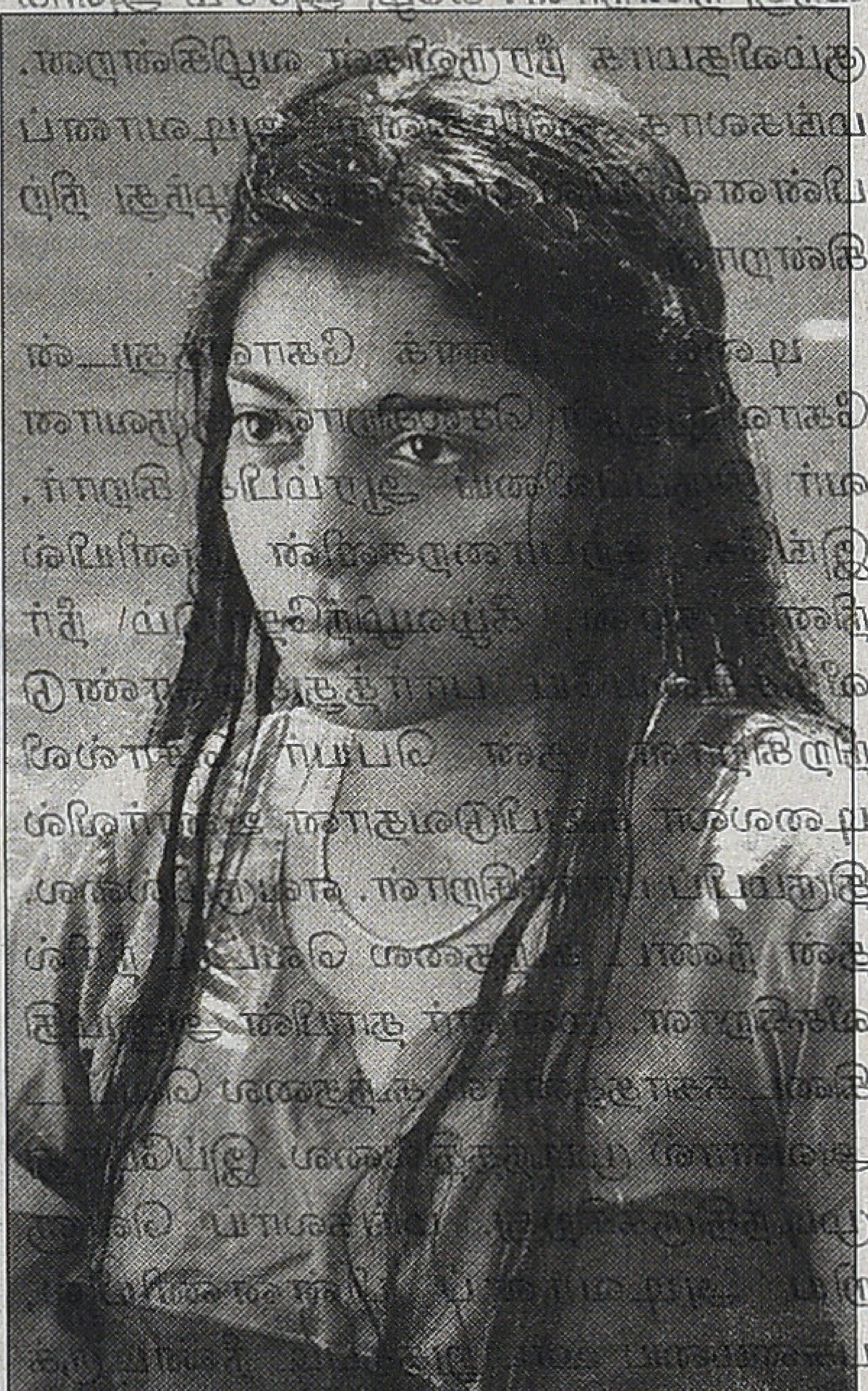
சின்னஞ்சிறு வயதில் சேரும் இருவரும், குமரிகள் ஆனபின்பும் இணைபிரியாது எங்கும் செல்கின்றனர். துடுக்குத்தனமும் வெளிப்படையாக விரிந்த சிரிப்பும் பேச்சும் டிலைலாவினுடையது. அதற்கெதிரான அடக்கம், அடங்கிய சிரிப்பு, அமைதி வழியும் முகம் கிரனினுடையது. பசுமை சூழ்ந்திருக்க, விசாலமாய் விரிந்திருந்த அந்த இரு வீடுகளும், அவர்களது சுதந்திரத்திற்கான எந்தத் திரையையும் அப்பொழுது கொண்டிருக்கவில்லை. முற்றத்திலும் வீட்டினுள்ளும் பாடசாலையிலிருந்து திரும்பும் ஒற்றையடிப் பாதையிலும் அடர் புதர்களிடையிலும் குளிக்கும் தடாகத்தின் படிக்கட்டுக்களிலும் அவர்களுக்கான உலகம் மகிழ்ச்சியாய் இறங்கியிருந்தது.

மழை பொழிந்த ஒரு இரவின்போது, விளையாட்டாகத் தங்கள் உள்ளக்கிடக்கைகளை இவ்விதமாக வெளிப்படுத்திக் கொள்கிறார்கள். 'நான் ஒரு இராஜகுமாரி. கடினமும் சலிப்புமான சிறையிலிருந்து என்னை மீட்பதற்கு யாரும் இல்லையா? இந்த அழகான இராஜகுமாரியை மீட்க இங்கு எவருமில்லையா?' என்ற டிலைலாவின் கேள்விக்கு, 'இராஜகுமாரி நீ ஒரு துணையைத் தேடுவதாயின் நான் இல்லையா? நான் கடின உழைப்பாளியான விவசாயி. எனக்கு சொந்தமாக ஒரு வீடு உண்டு. நான் உன்னை விரும்புவேன். எப்போதும் மனதில் வைத்துப் போற்றுவேன்' என்கிறாள் கிரன். 'நானும் உன்னை விரும்புகிறேன். ஆனால் ஒரு குடிசையினுள் அடங்கிக்கிடக்க என்னால் முடியாது. நான் தேசங்கள் எங்கும் பயணப்பட விரும்புகிறேன். எனக்கு எல்லாம் வேண்டும், எல்லாம் வேண்டும்' என்கிறாள் டிலைலா.

இதை அவர்கள் விளையாட்டாகக் கூறிக்கொண்டாலும் உண்மையில் இருவரது உள்ளார்ந்த மனநிலையும் அதுதான். பாடசாலையில் கவிதைப் பாட நேரத்தில் ஆசிரியை, கவிஞர் சுகதகுமாரியின் பாடல் பற்றி விளக்குகின்றார். தொடர்ந்து காதல் பற்றிய மாணவர்களின் அபிப்பிராயத்தைக் கேட்கிறார் ஆசிரியை. தன் முறை வரும்போது, 'காதல் ஒரு நரகம்' என்று கூறுகிறாள், கிரன். அவள் அபிப்பிராயம், கிருஷ்ணனை நினைத்து ஏங்கிய சுகதகுமாரியின் நிலை மட்டுமல்ல, டிலைலாவை நினைத்து ஏங்கிய அவள் மனத்தின் வதைநிலையும் அதுதான். இறுதியில், தவித்த மனங்களை நீராடும்போது இழந்துதான் உறுதிப்படுத்திக்கொண்டனர். எல்லா இளம் காதலரைப்



**கிருஷ்ணனை நினைத்து ஏங்கிய சுகதகுமாரியின் நிலைமட்டுமல்ல, டிலைலாவை நினைத்து ஏங்கிய அவள் மனத்தின் வதைநிலையும் அதுதான். இறுதியில், தவித்த மனங்களை நீராடும்போது இழந்துதான் உறுதிப்படுத்திக் கொண்டனர்.**



போலவே இந்த உலகில் உள்ள அனைத்தையும்விடத் தங்கள் காதலே மகிமையானது என மகிழ்ந்திருந்தனர்.

அடர்ந்த பசும் புதர்களும் நிலவும் நீராடும் தடாகமும் அறிந்திருந்த அவர்கள் காதலை, ஆசிரியை, சக மாணவன், அவன் மூலமாக டிலைலாவின் தாய் என எல்லோரும் அறிய நேர்ந்தபோதுதான் வாழ்வின் யதார்த்தத்தை அவர்கள் எதிர்கொள்ள நேர்கிறது. அதற்குமுன் அவர்கள் அறிந்திராத, எதிர்கொள்ளாத உலகம் அது. டிலைலாவின் வீட்டிற்கு வர கிரணுக்கான அனுமதி மறுக்கப்பட்டது. பிரட்டசாலை செல்ல டிலைலா அனுமதிக்கப்படவில்லை.

வெறுமையான பெஞ்சைக் கலங்கிய கண்களால் தொடர்ந்து பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறாள், கிரீன். மாணவிகளிடையே கேலிப்பேச்சு.

சுந்தரிக்குட்டி என்று டிலைலாவின் தாயால் அழைக்கப்பட்டவள் குரூரமான, அவமானகரமான சொல்லால் விளிக்கப்படலானாள். தன் தாயால் இயல்புக்கு மாறானவள் என்று நிந்திக்கப்பட்டாள். 'அம்மா நான் இயல்பானவள்தான்' என்று கிரன் கூறியதைப் பெற்றவர்களே நம்பத் தயாராக இல்லை. அவளை ஒரு அவமானச் சின்னமாகக் கருதினார்கள். தன் நிலையை அவள் மாற்றிக்கொள்ளவில்லையெனில், வீட்டில் இருக்க முடியாத நிலையையும் வெளிப்படுத்தினர்.

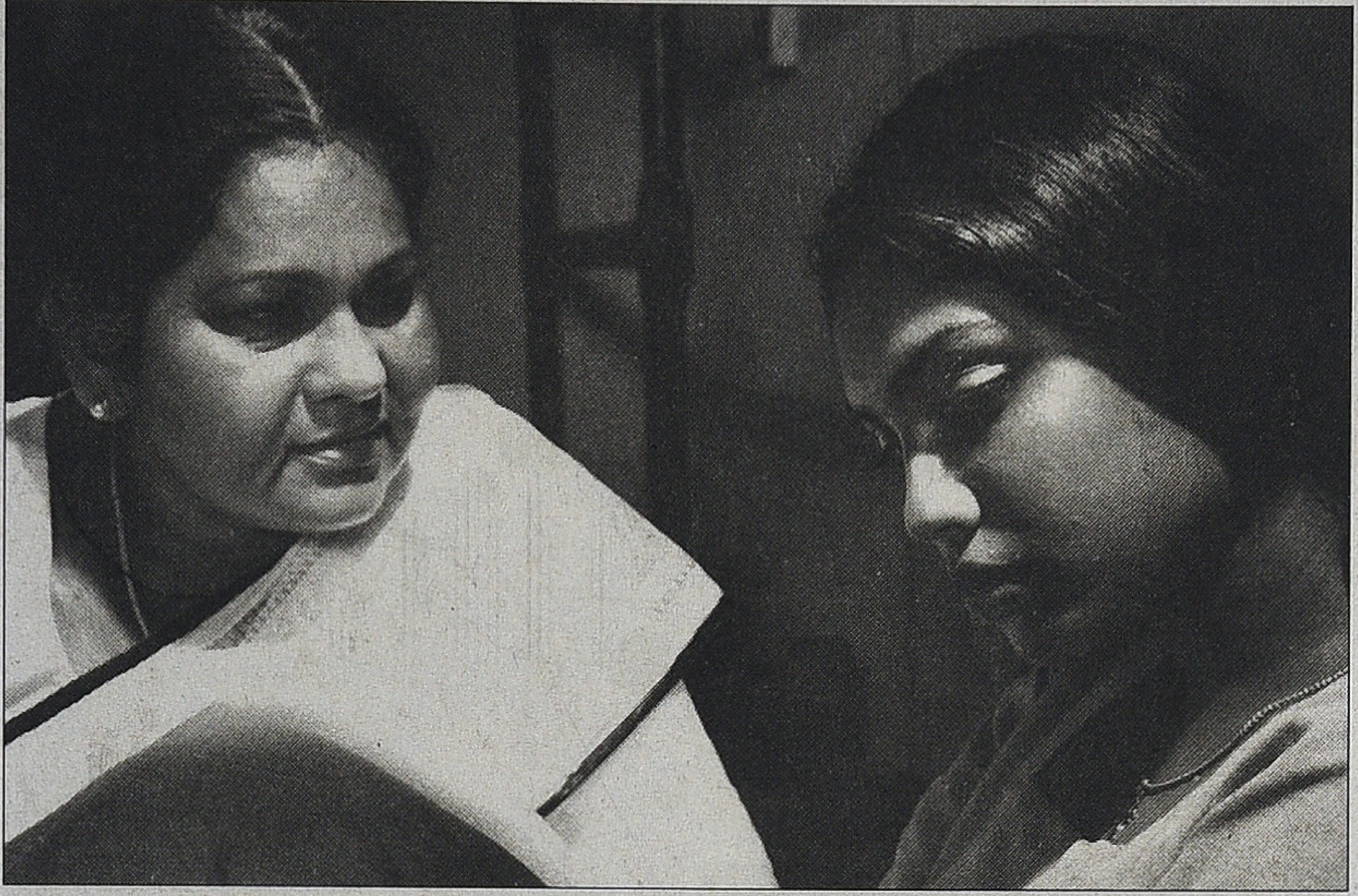
இவ்வகை நெருக்கடிகளிலிருந்து மீண்டுகொள்ள எல்லாப் பெற்றோரும் எடுக்கும் முடிவினை டிலைலாவின் தாயும் எடுத்தாள். திருமண ஏற்பாடுகள் அவசரமாக நடந்துகொண்டிருந்தன. ஏற்கனவே பேசிக்கொண்ட அமெரிக்க மாப்பிள்ளைதான். தன் பிரியப்பட்டவளின் விருப்பமின்றியே இவைகள் நடைபெறுவதாகக் கிரன் நம்பினாள். தான் கூப்பிட்டவுடன் தன்னோடு கூட அவள் வருவாள் எனவும் நம்பினாள். திருமணத்தின் முதல் நாள் இரவு, தன் வீட்டைவிட்டு வெளியேறிய கிரன் மிகுந்த நம்பிக்கையோடு டிலைலா வீட்டை நோக்கிச் செல்கிறாள். எதிர்ப்பையும் மீறி டிலைலாவின் அறைக்குள் சென்று கதவைப் பூட்டிவிட்டு, டிலைலாவின் அருகமர்ந்து தன்னுடன் வரும்படி அழைக்கிறாள். தேசங்கள் எல்லாம் பயணப்பட ஆசை கொண்ட அந்த இராஜகுமாரி மறுத்துவிட்டாள். 'இருவருக்குமான உறவு இனிமேல் இல்லை' என்று டிலைலா கூறியபோது கிரன் இடிந்துவிட்டாள். தான் முன்பு அளித்த, தன் முன்னோர்களின் காதல் சின்னமான கண்ணாடி வளையல், அவள் கைகளில் இல்லை என்பதை அப்போதுதான் கண்டுகொள்கிறாள். அந்தக் காதல் சின்னம், இவர்கள் உறவு வெளித்தெரியவந்த அன்றே டிலைலாவின் தாயாரால் உடைக்கப்பட்டதை அவள் அறியவில்லை. அவள் அறிந்ததோ தனது காதல், தன் பிரியப்பட்டவளால் நிராகரிக்கப்பட்டுவிட்டது என்பதைத்தான். உடைந்த மனோரதங்களுடன் வெளியேறுகிறாள்.

அவர்களது காதல் உணர்வுகளுக்கு சாட்சிகளாய் இருந்த பசுமை சூழ்ந்த பற்றைகள், நீராடிய தடாகம், அதன் படிக்கட்டுகள் ஆகியவைகளை மீண்டும் சென்று பார்த்துவிட்டு, ஒற்றையடிப் பாதையால் நடந்து அருவிகள் வழிந்தோடும் அந்தக் கற்பாறை நோக்கி நடக்கிறாள். அவர்களுக்கு மகிழ்ச்சி அளித்த பசுமை சூழ்ந்த புதர்கள், பாடசாலை சென்றுவரும் அந்த ஒற்றையடிப்பாதை, நீராடி மகிழ்ந்த தடாகம், அதன் படிக்கட்டுகள் எல்லாம் அப்படியே நினைவுகளாக உறைந்திருக்க, அவர்களுக்குப் பரிச்சயமான மலைப்பாறை நுனியில் வந்து நின்றாள். கீழே, அச்சம் அளிக்கும்விதமாக நீரருவிகள் வழிகின்றன. மங்கலாக ஒளிர்கின்ற அடிவானப் பின்னணியில் எல்லாம் இழந்து நிற்கின்றாள்.

டிலைலா மணக் கோலத்துடன் கோவிலுனுள் செல்கிறாள். குருவானவர் திருப்பலியை ஆரம்பிக் கிறார். இங்கே, கற்பாறைகளின் நுனியில் நின்ற கிரன், கீழ்வழிந்தோடும் நீர் வீழ்ச்சியையே பார்த்துக்கொண்டு நிற்கிறாள். தன் பெயர் சொல்லி டிலைலா கூப்பிடுவதான உணர்வில் திரும்பிப் பார்க்கிறாள். எவருமில்லை. தன் நீண்ட கூந்தலை வெட்டி நீரில் வீசுகிறாள். முன்னர் தாயின் அனுமதி கிடைக்காததனால் கூந்தலை வெட்ட அவளால் முடிந்ததில்லை. இப்போது முடிந்திருக்கிறது. மங்கலாய் வெளுறிய அடிவானப் பின்னணியில், பசுமையை ஊடறுத்தபடி நீண்டிருக்கும் ஒற்றையடிப்பாதையில் நடந்து செல்கிறாள்.

கவிதை உணர்வுகள் குடிகொண்டிருந்த அவள் மனம், பாடசாலையில் கற்ற கவிதை வரிகளை அந்நேரம் நினைக்கக்கூடும். சுகதகுமாரியின், 'கிருஷ்ணா! நீ என்னை அறியவில்லையா?' என்ற துயர்மிகுந்த கவிதை வரியை மீட்கக்கூடும். அல்லது என் நினைவில் என்றும் பதிந்திருக்கும் சங்கம் புழையின், 'குளிர்ந்துபோன என் நிராசை நித்தமும் மூடுபனியாக உன் வீதியிற் படரும்' என்ற வரிகள்போல் தன் கவிதையை ஓர் நாள் புனையக்கூடும். டிலைலா பற்றிய தன் உள்ளத்து உணர்வுகளைக் கவிதையாய் வடித்த அவள், தன் நெஞ்சப் பூக்களிலிருந்து கசிகின்ற சோகத்தை வடிக்காமலா போவாள்?

டிலைலா, தான் வனைந்துகொண்ட அன்பின் எல்லா இழைகளையும் உருவி அறுத்துக்கொண்டு, சமூக நதியின் விரைவு திசையில் இணைந்துகொண்டாள். அன்பு, பாசம், பிரேமை அனைத்தும் ஊறிய மனதை மறைத்துவிட்டு, சூழல் அங்கீகரித்துவைத்த மண வாழ்வுக்காய் கோவிலினுள் முழந்தாளிட்டிருக்க அவளால் முடிந்தது. ஆனால் கிரன்? காதலின் வலி சுமந்தவள். அவள் அன்பு விதையில் முளைத்த மென்பூக்களின் செழுமையை யாராலும் உணரமுடியவில்லை. உணர்ந்துகொள்ள முடியாமல்தான் சமூக யதார்த்தம் இறுகி இருந்தது. தன் அன்பின் தூய்மைக்கு நேர்மையாக இருந்ததனால், சமூக நதியின் இயல்புதிசைக்கு எதிராக



நீச்சலடிக்க முனைந்தாள். எப்போதும் நல்லனவற்றையும் இயல்பு நிலையையும் நீடித்து வைத்துக் கொள்வதாகச் சொல்லும் சமூகம், கூடைகூடையாகச் சேகரித்து வைத்திருந்த வன்மங்களை இரக்கமேயில்லாமல் அவள் மீது கொட்டிக் கொண்டிருந்தது. எல்லாவற்றையும் எதிர்கொண்டு வாழ முனைந்தாள். காலமெல்லாம் தன் பிரியப்பட்டவள் கூட வரவேண்டுமென நினைத்தாள். நினைவு பொய்த்துப்போனபோது, சிதறிப்போன தன் நம்பிக்கைகளை அப்படியே அந்த வீட்டில் விட்டு விட்டு வெளியேறத்தான் அவளால் முடிந்தது.

கோழிக்கோட்டில் நடந்த உண்மை நிகழ்வினை அடிப்படையாகக் கொண்டு, வடிவமைக்கப்பட்ட திரைக் கவிதைதான் 'சஞ்சாரம்'. அடிமன உணர்வை வருடும் இசை, படம் பூராவும் நிறைந்துள்ளது. ஒவ்வொரு சிறு நிகழ்வும் உரையாடல்களும் கதைப் புலத்தைச் செழுமைப் படுத்தும் வகையில் வனையப்பட்டுள்ளது. எனக்கு திருப்தி அளிக்காத ஒரு பாத்திரம் அந்த சாத்திரக்காரிதான். லிஜி ஜே. புல்லப்பள்ளியின் இத்திரைப்படம் 40ஆவது சிக்காக்கோ சர்வதேசத் திரைப்படவிழாவில், சிறந்த திரைப்படமாகத் தெரிவு செய்யப்பட்டது ஆச்சரியத்தை அளிக்கவில்லை. அவர் இத்திரைப்படம் பற்றிக் கூறும்போது It was a labour of love என்றார்.

தடை செய்யப்பட்ட இந்தக் காதலின் வலியை மையமாகக் கொண்ட பல திரைப்படங்கள் மேற்கில் உருவாகி இருக்கின்றன. ஆசியச் சமூகங்களில், நவீன நாகரீகங்கள் செறிந்த நகரங்களிலும் சமப்பால் இணைவு இயல்பானதாக உருவாகி வருகிறது. திரைப்பட வெளிப்பாட்டு முறையில் இவ்வுறவு மேற்கில் மிகவும் வெளிப்படைத்தன்மை கொண்டது. ஆசியச் சமூகங்களின் வளர்ந்த நகரங்களில்கூட அவ்வகை வெளிப்படைத்தன்மை கொண்டதல்ல. பழமையின் பனித்திரை முற்றும் விலகாத இக்கதை, கிராமத்திற்கு ஏற்ற வகையில், ஆசியத் தன்மையுடன் கவித்துவமாக உணர்த்தப்பட்டிருக்கிறது. வெளிப்படையான தன்மையில் இவ்வளவு கவித்துவமாக உணர்த்தப்பட்டிருக்காது. வெளிப்படையானதும் அழகுதான். அது, அதன் பொருள் சார்ந்தது. உடல்களின் இயக்கம், உணர்வு சார்ந்து, சம்பந்தப்பட்ட இருவருக்குமான அந்தரங்கத்தில்தான் கவித்துவமானது. உணர்த்தப்படுதலே அலாதியானது. அது பார்வையாளனின் உணர்வின் கொள்கலன் சார்ந்தது. டி.எச். லோறன்சின் 'லேடி சார்ட்டலியின் காதலன்' நாவலில் உடல்களின் இயக்கம் வெளிப்படைத் தன்மை கொண்டது. வாசகர்களுக்கு வாசிப்பு கடந்த உணர்வு நிலைக்கான வெளிகள் அருகியே உள்ளது. லியோ டால்ஸ்டாயின் 'அன்னா கரினினா' அப்படியல்ல. அதில் வெளிப்படைத் தன்மை இல்லை. உணர்த்தப்பட்டிருக்கிறது. பிரதியின் வாசிப்பு எல்லைகள் கடந்து, வாசக மன விரி வுக்கு ஏற்ற விதமாக விரிவாக்கம் கொள்ளக் கூடியது. கவித்துவம் கொண்டு வாசக மனத்தில் 'அன்னா' மகிமையுடன் வீற்றிருக்கிறாள்.

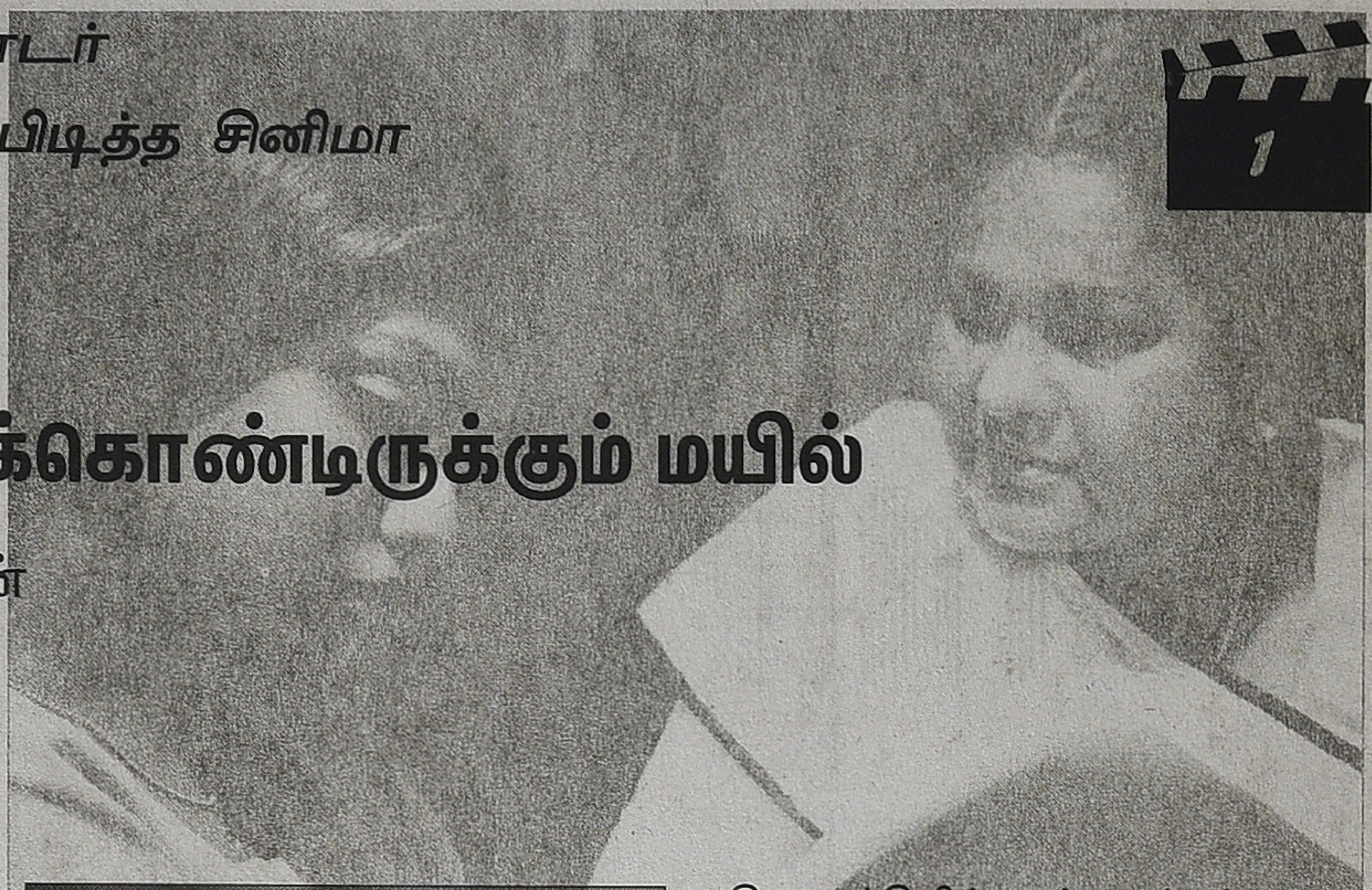
கிரனும், அன்னாபோல் தன் காதலின் நேர்மையை நிரூபிக்க முயன்றாள். ஆசியப் பண்பாட்டு வலையமைப்பை அவளால் அறுக்க முடியாது போய்விட்டது. சமப்பாலுறவை பலர் நியாயத் தன்மையுடன் அங்கீகரிக்கும் போக்கு வளர்ந்துகொண்டே போகின்றது. மேலைப் புலங்களில் அங்கீகாரம் சட்டமாகவும் ஆக்கப்பட்டுள்ளது. மேலைப் புலங்களில் வாழும் ஆசியச் சமூகங்களில் இத் தடைசெய்யப்பட்ட காதல் வாழக்கூடிய நிலவளத்தைக் கொண்டிருக்கிறதா? சட்டத்தின் பாதுகாப்பு, பெண்ணியம் தொடர்பான கோட்பாடு ஆகியவற்றால் ஒப்புக்கொள்ளும் மனநிலையும் சில செயல்வடிவும் உருவாகியிருக்கிறதுதான். பரந்த அளவில் பலரின் வெளிப்படையான ஒப்புதலுக்கும் மனத்திற்கும் இடைவெளிகள் உண்டு. சகோதரிகள், மகள்கள், மனைவியர்கள், சகோதரன், மகன், கணவன் என்ற வகையினர் இந்த வட்டத்தினுள் உள்நுழையும்போதுதான் உண்மை உணர்வை எதிர்கொள்ள முடியும்.

உண்மைக் கதையில் ஒருத்தி தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள். திரைப்படத்தில், கிரனைத் தற்கொலை செய்ய அனுமதிக்கவில்லை. நெறியாளர் ஒரு பெண் என்பதால், கிரன் வாழும் தேவையைப் புரிந்துகொண்டுள்ளார். ■

புதிய தொடர்

எனக்குப் பிடித்த சினிமா

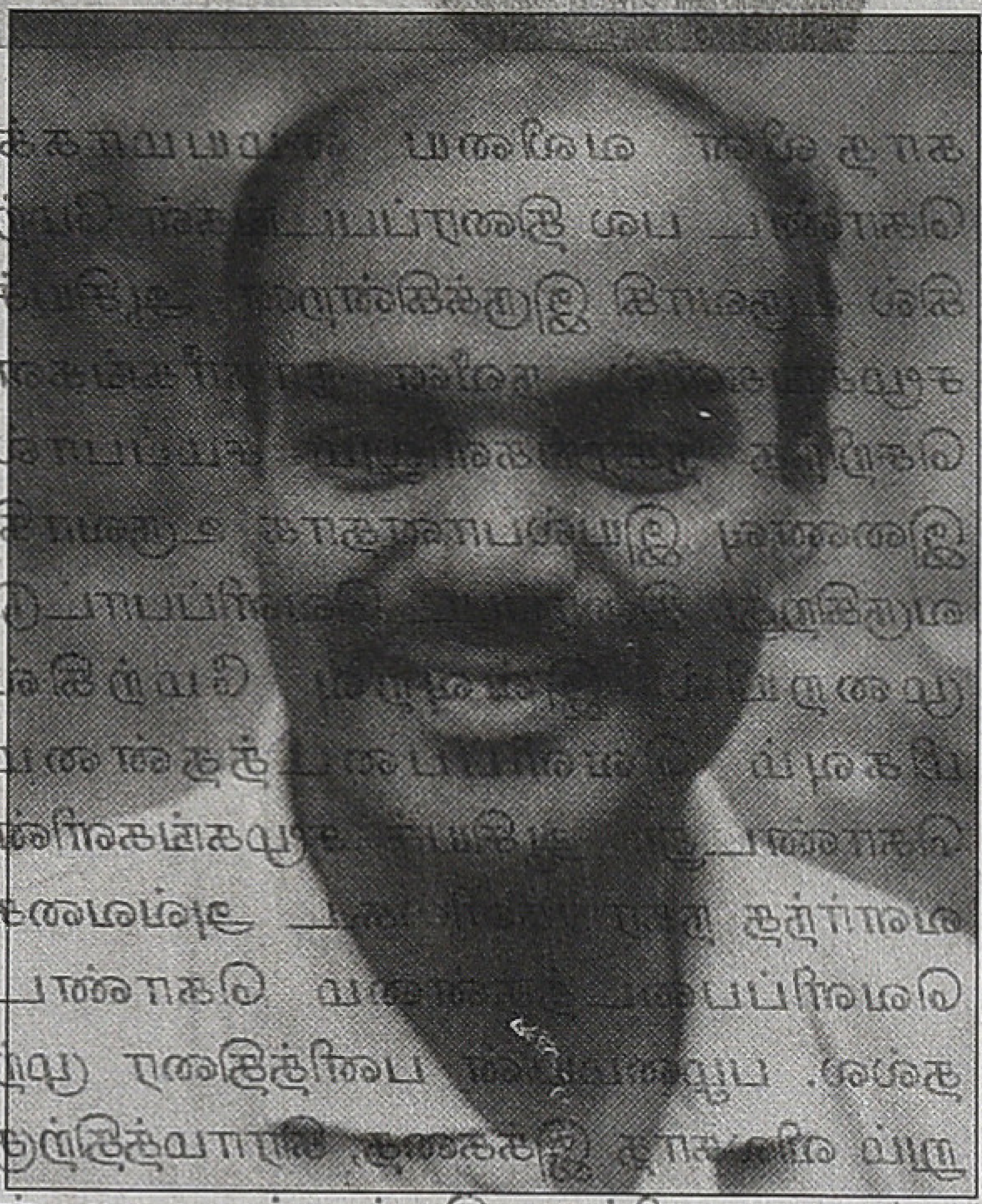
1



# காத்துக்கொண்டிருக்கும் மயில்

பாவண்ணன்

கல்லூரி வகுப்புகள் முடிந்ததும், காந்திஜி இந்தி வித்யாலயத்தில் இந்தி வகுப்பையும் முடித்துக்கொண்டு, மிதிவண்டியில் வீட்டுக்குத் திரும்பும்போது ராமன் தியேட்டர் வாசலில் மறுநாள் வெளியாகப்போகும் 'பதினாறு வயதினிலே' படத்துக்கான ஓவியத் தட்டியை சுவரோடு சாய்த்து வைத்திருப்பதைப் பார்த்தேன். அப்போது நான் பத்தொன்பதாவது வயதில் இருந்தேன். வெள்ளை உடையில் ஸ்ரீதேவி ஊஞ்சலாடும் படம் தட்டியின் பாதியிடத்தை அடைத்துக்கொண்டிருந்தது. திரையைக் கிழித்துக்கொண்டு ஸ்ரீதேவியின் கால்கள் ஒரு கணம் வெளிப்பட்டுவிடுமோ என எண்ணும் அளவுக்கு அந்தப் படம் தத்ரூபமாக இருந்தது. வைத்த கண்ணை எடுக்க மனம் வரவில்லை. கிராமத்துச்சாயல்களைக் கொண்ட கமலஹாசன், ரஜினிகாந்தின் வித்தியாசமான முகத்தோற்றங்கள் என் ஆவலை மென்மேலும் அதிகப்படுத்தின.



முதல்நாள் முதல் காட்சியிலேயே பார்த்து வந்துவிட்டார் எங்கள் இந்தி ஆசிரியர். சாதாரணமாக அவர் எந்தப் படத்தையும் நல்ல படம் என்று சொல்லமாட்டார். அப்படிப்பட்டவர் அந்தப் படத்தை நல்ல படம் நல்ல படம் என்று திரும்பத்திரும்பச் சொல்லிக்கொண்டே இருந்தார். "தமிழ்நாட்டுக்கு இது ஒரு புதிய திசை" என்று உணர்ச்சிக்கொந்தளிப்போடு சொன்னார். அன்று பாடமே நடத்தவில்லை. படத்தின் காட்சிகளை ரசித்துரசித்து விவரித்தபடியே இருந்தார். பாத்திரங்களின் பெயர்களாக இடம் பெற்றிருக்கும் மயில், பரட்டை, சப்பாணி என்கிற அசலான கிராமத்துப் பெயர்கள் தன் நெஞ்சில் அழுத்தமாக இடம்பெற்றுவிட்டதைப் பற்றிப் பரவசத்தோடு சொன்னார். அன்று ராமன் தியேட்டர் முன்னால் ஏராளமான கூட்டம் நின்றிருந்தது. உயரத்தில் கட்டப்பட்டிருந்த ஓவியத் தட்டியையே வேடிக்கை பார்த்தேன். அந்த ஊஞ்சல் காட்சி மனசில் ஊஞ்சலாடியபடியே இருந்தது.

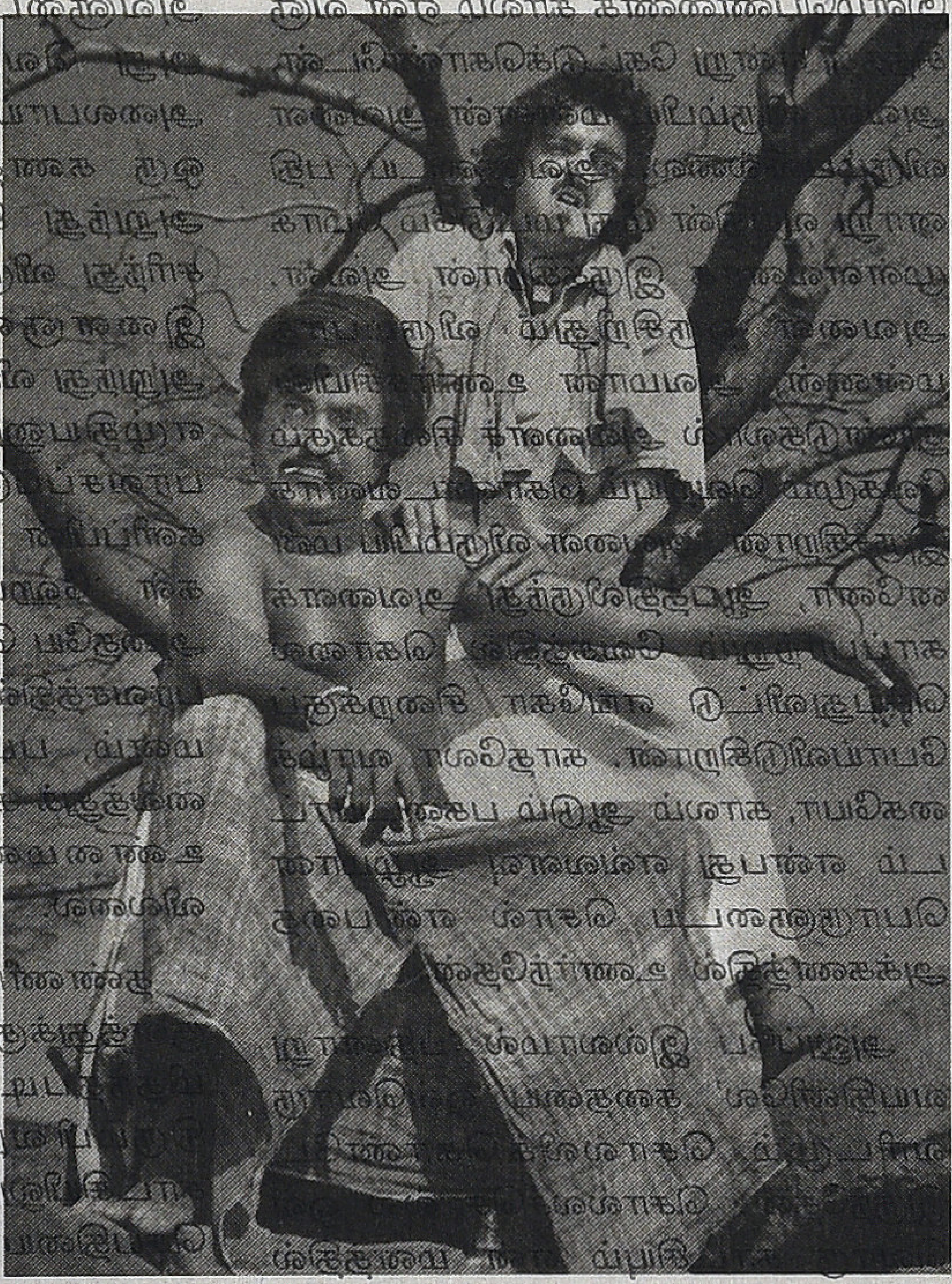
அடுத்த நாள் கல்லூரியிலும் திரைப்படத்தைப் பற்றிய உரையாடல் தொடங்கிவிட்டது. இடைவேளைகளில் ஒவ்வொருவரும் அதைப்பற்றியே பேசிக்கொண்டிருந்தார்கள். காதில் வந்துவிழும் காட்சிகளைத் தொகுத்து மனத்துக்குள் ஓட்டிவிட்டுக்கொண்டிருந்தேன்.

அன்று மாலையும் இந்தி ஆசிரியர் பாடம் நடத்தவில்லை. 'பதினாறு வயதினிலே' பற்றிப் பேசத் தொடங்கிவிட்டார். எங்கள் வகுப்பிலிருந்த இன்னொரு மாணவரும் அந்தப் படத்தை அதற்குள் பார்த்துவிட்டிருந்தார். "வழக்கமான நிறைவேறாத காதல் கதைதானே சார் அந்தப் படம்? தேவதாஸ் பட காலத்துலேருந்து வரக்கூடிய கதைதானே இது? புதுசா ஒன்னும் இல்லயே" என்று அவரைச் சீண்டுவதுபோலச் சொன்னான். "அப்படியில்லை, இந்தப் படம் வேற மாதிரி, நாமளும் வேறமாதிரி பார்க்கணும்" என்று திருத்தி விளக்கினார்.

அவர் பொதுவாக எல்லோரிடமும், "நிறைவேறாத ஆசைங்கறது ஒரு வெட்டுக்காயத்தப்போல தம்பி. காயம் ஆறி தழும்பா மாறிட்டாகூட பரவாயில்லை. ஆனா காயத்தை அப்படியே விட்டுடக்கூடாது. புரையோடி சீழ் புடிச்சிடும்" என்றார். பிறகு சிரித்துக்கொண்டே, "பகடையாட்டத்துல தாயம் விழறமாதிரி தான் ஆசவச்ச பொண்ணுங்க கெடைக்கறது. சிலருக்கு ஒரே உருட்டுல தாயம் உழும். சிலருக்கு ஏழெட்டு உருட்டுக்கு அப்புறமா உழும். சிலருக்கு ஆட்டம் முடியற வரைக்கும்கூட உழவே உழாது தெரியுமா? எல்லாத்தயுமே லேசா எடுத்துக்கணும்" என்றார். இறுதியில், "இந்த உலக இயக்கமே கைலாசத்துல சிவனும் பார்வதியும் ஆடற பகடையாட்டம்னு புராணத்துல ஒரு நம்பிக்கை உண்டு" என்று சொல்லி புன்னகையோடு முடித்தார்.

நிறைவேறாத ஆசையைப்பற்றி அந்த விளக்கத்தை ஒட்டி நாங்கள் மேலும்மேலும் விவாதித்துக்கொண

**அன்று இரவு தூக்கமே வர வில்லை. மயில் ஊஞ்சலாடும் காட்சி மீண்டும் மீண்டும் வந்தபடியே இருந்தது.**



டோம். அது காதல் சார்ந்தது மட்டுமல்ல, பல தளங்கள் சார்ந்தது. நல்ல கல்வி, நல்ல ஆடை, நல்ல வேலை, ஒரு வீடு, ஒரு துண்டு நிலம், ஒரு குழந்தை என ஏராளமான நிறைவேறாத ஆசைகள் நம்மைச் சுற்றி உள்ளன. எல்லோருமே அந்த ஆசையை நிறைவேற்றிக்கொள்ளும் வழி தேடி அலைகிறோம்.

நிறைவேறாத காதல் என்னும் சொல் காதில் விழுந்ததால் சுற்றியலைந்தி எண்ணத்தைக் கட்டுப்படுத்திக்கொண்டு அவர்கள் உரையாடலைக் கவனிக்கத் தொடங்கினேன்.

“நீங்க சின்ன வயசு ஆவேசத்துல பேசுறீங்க தம்பி. புதுப் டைரக்டரா இருந்தாலும் ரொம்ப பக்குவத்தோட எடுத்திருக்காரு. இந்தப் படத்துடைய முக்கியமான பலம், இதனுடைய சமநிலையான பார்வைதான். ஒரு எடத்துலகூட எந்தப் பாத்திரத்தின் பக்கமாவும் சாயல்லை. ரொம்ப

பேலன்ஸ்டா இருக்குது. இன்னும் ஐம்பது வருஷமானாலும் இந்தப் படம் நிக்கும்."

ஒரு திரைப்படத்தை மதிப் பிடக்கூட சமநிலை என்னும் சொல் பயன்படக்கூடும் என்பதை அவர் வழியாகத்தான் தெரிந்துகொண் டேன். அன்று இரவு 'தேவதாஸ்' தொடங்கி 'வசந்தமாளிகை' வரைக்கும் நிறைவேறாத காதல் படங்களை ஒவ்வொன்றாக எனக்குள் மதிப் பிடத் தொடங்கினேன். ஒவ்வொன் றும் ஏதோ ஒரு விதத்தில் கதைத் தலைவன் சார்பாகவோ அல்லது கதைத்தலைவி சார்பாகவோ செல் லும் போக்கில் இருப்பதைக் கண்டு பிடித்தேன். அதுவரை நான் பார்த்த படங்கள் எல்லாமே சமநிலை குலைந்த படங்களாகவே இருப்பதை நினைத்து வெட்கமாகக்கூட இருந் தது.

இரண்டு மூன்று வாரங்களுக்குள் எல்லாப் பத்திரிகைகளிலும் 'பதி னாறு வயதினிலே' படத்துக்கு விமர் சனக்கட்டுரைகள் வந்துவிட்டன. ஆனந்தவிகடன் அறுபதுக்கும் மேல் மதிப்பெண்கள் கொடுத்து பாராட் டியிருந்தது. கல்லூரியில் கண்ணில் தென்படும் மாணவிகளை யெல்லாம் மாணவர்கள் "மயிலு மயிலு" என்று பித்துப் பிடித்தமாதிரி பட்டப்பெயர் வைத்து கூப்பிட்டுச் சீண்டினார்கள். பதிலுக்கு மாணவிகளும் மாண வர்களை சப்பாணி என்றும் பரட்டை என்றும் பட்டப்பெயர் வைத்து கிண்டல் செய்தார்கள். இரவுநேர நேயர் விருப்பத்தில் அந்தப் படத்தின் பாடல்கள் ஒலிபரப்பாகத் தொடங்கிவிட்டன. 'செந்தூரப்பூவே...' பாட்டின் வரிகள் எனக்கு மனப்பாடமாகவே ஆகிவிட்டது. 'என் மன்னன் எங்கே' என்று கேட்கும் ஜானகியின் குரலில் வெளிப்படும் வெட்கமும் மென்மை யும் ஆவலும் கேட்கக்கேட்க மயக்க மூட்டுவதாக இருந்தன.

ஒரு மாதம் கழித்துத்தான் நான் அந்தப் படத்தைப் பார்த்தேன். அப்போதும் அரங்கு நிறைந்த கூட்டம். ரயில் வரும் சத்தத்தைக் கேட்டு ஸ்டேஷனுக்கு எதிர்பார்ப்பு ததும்பும் முகத்தோடு ஓடி வந்து நிற்கும் காட்சியிலிருந்து, ரயில் ஸ்டேஷனை விட்டுக் கடந்துபோனதும் ஏமாற்றம் ததும்பும் முகத்தோடு உறைந்துநிற்கும் இரண்டு காட்சிகளிடையே மொத்த திரைப்படத்தையும் கட்டமைத் திருக்கும் விதம் அப்படியே நெஞ்சில் பதிந்தது. அதுவரை நான் பார்த்த படங்களிலேயே அந்தப் படம்தான் சிறந்த படம் என உறுதியாக நம்பி யது என் மனம். எங்கள் ஆசிரி யரின் கூர்மையான பார்வையை நினைத்து ஆச்சரியமாக இருந்தது. சமநிலை என்னும் சொல்லை அவர் பயன்படுத்திய விதத்தை மீண்டும் நினைத்துக்கொண்டேன். யாருடைய சார்பாகவும் இல்லாமல் பாத்திரங்களின் உறவுகளையும் மோதல்களையும் கலையுணர்வோடு தொகுத்திருக்கும் விதத்தில் என் மனம் மயங்கியது. பாத்திரங்களின் நம்பகத்தன்மை, அவர்களை நமக்கு நடுவே வாழ்பவர்களாக எண்ணத் தூண்டியது.

அன்று இரவு தூக்கமே வர வில்லை. மயில் ஊஞ்சலாடும் காட்சி மீண்டும்மீண்டும் வந்தபடியே இருந்தது. மைதீட்டிய கண்கள், படபடக்கும் இமைகள், உதடுகளில் ஒட்டிக்கொண்டிருக்கும் புன்னகை, பூத்து நிற்கும் இளமை. உலகமறியாத அப்பாவியாக, மலர்சூடிய கூந்தல் காற்றிலாட, ஊஞ்சலாடியபடி காற்றி டம் 'என் மன்னன் எங்கே என் மன்னன் எங்கே' என்று கேட்ட இளம்பெண்ணைக் காலம் ஏன் வஞ் சித்தது என்று கேட்டுக்கொண்டேன். அவள் விரும்பிய மன்னன் அவளை விரும்பவில்லை. அவளுடைய பதி னாறு வயதின் மீது மட்டுமே மோக முள்ளவனாக இருக்கிறான் அவன். அவளை ஒருசிறிதும் விரும்பாத மன்னன், அவமான உணர்ச்சியின் தூண்டுதலால் அவளைச் சிதைக்கும் வேகமும் வெறியும் கொண்டவனாக இருக்கிறான். அவளை விரும்பிய மன் னனோ, ஆபத்திலிருந்து அவளைக் காப்பாற்றும் வேகத்தில் கொலை செய்துவிட்டு எங்கோ சிறைக்குப் போய்விடுகிறான். காதலோ வாழ்க் கையோ, காலம் ஆடும் பகடையாட் டம் என்பது எவ்வளவு ஆழமான பொருளுடைய சொல் என்பதை அக்கணத்தில் உணர்ந்தேன்.

அலுப்பே இல்லாமல் 'பதினாறு வயதினிலே' கதையை ஒவ்வொரு வரிடமும் சொல்லிக்கொண்டே இருந்தேன். சொல்லச்சொல்ல ஒவ் வொரு காட்சியும் என் மனத்தில் ஆழமாக இறங்கிவிட்டது. கல்லூரி வகுப்பிலோ அல்லது நண்பர்கள் உரையாடலிலோ, காதில் விழுகிற ஏதோ ஒரு சொல் படத்தின் காட்சி களை நினைக்கவைத்துவிடும். பிறகு, நேரம் போவது தெரியாமல் அந்தக் காட்சியை அசைபோடத் தொடங்கி விடுவேன்.

'செந்தூரப்பூவே...' ஒரு கனவுப் பாடல். தன் நெஞ்சிலிருப்பதை யெல்லாம் காற்றிடம் சொல்கிறாள். பாடல் முடியும் கணத்தில் ஆனந் தத்தில் மிதந்தபடி அவள் அடி வானத்தை நோக்கி ஓடும் காட்சியை மறக்கவே முடியாது. ஒருபக்கம் மயி லின் மனத்தில் சுடர்விடும் கனவுகள்; மறுபக்கம் சுடர்விட்ட சூரியனின் அஸ்தமனம்; நிறைவேறாத அவள் கனவின் மறு உருவமாகவே அந்த அஸ்தமனத்தைக் காலம் நிகழ்த்திக் காட்டுகிறது. கனவில் அமிழ்ந்து லயித்திருக்கும் மயிலின் மனம் அதைப் பொருட்படுத்தவில்லை.

நிறைவேறாத கனவின் உருவமாக இன்னொரு காட்சியும் படத்தில் இடம்பெற்றிருக்கிறது. அது மயில் பட்டம் விடும் காட்சி. நூலைச் சுண்டிச்சுண்டி மயில் காற்றிலேற்றும் பட்டம் அழகாகப் பறக்கிறது; அவள் வளைக்கும் திசையில் வளைகிறது; நீந்த அனுமதிக்கும் திசையில் நீந்துகிறது; அவளுடைய கனவைப்போலவே அது வெட்டவெளி வானத்தில் அலைபாய்கிறது. துரதிருஷ்டமான ஒரு கணத்தில் அந்தப் பட்டம் அறுந்து கீழே சரிந்துவிழுகிறது. சரிந்து விழுந்த இடத்தில் டாக்டர் இளைஞன் வந்து நிற்கிறான். அறுந்து விழுந்த பட்டத்தில் அவன் எழுதியனுப்பிய வரி அவளைப் பரவசப்படுத்தி பறக்கவைக்கிறது. களிப்பின் உச்சத்தில் அவள் உதடு கள் 'ஹேப்பி' என்று உச்சரித்து, அதையே செய்தியாக அனுப்புகிறது. பரவசத்தில் திளைத்துவிட்ட அவள் மனம், பட்டத்தை அறுத்து விழ வைத்துக் காலம் உணர்த்தும் குறிப்பு உண்மையைப் பொருட்படுத்த வில்லை.

தண்ணீர் எடுக்கக் குடத்தோடு குளத்துக்குச் சென்றவள் கனவில் மிதந்தபடி வெறும் குடத்தோடு திரும்பிவந்து நிற்கும் வேறொரு காட்சியிலும் காலம் அவளுக்கு ஒரு செய்தியை வைத்திருக்கிறது. அது

வும் அவள் கவனத்துக்கு வரவே இல்லை. தன்னை நோக்கிவரும் குறிப்புகள்மீது கவனம் பதியாத அளவுக்கு அவள் தன் கனவுகளில் மூழ்கியிருக்கிறாள்.

கதைப்போக்கில் நீளும் ஒவ்வொரு காட்சியும் கதையின் மையத்தை எளிமையாக உள்வாங்கிக்கொள்ளும் விதமாக அமைக்கப்பட்டிருப்பதை என்னிடம் கதை கேட்பவர்களிடம் சொல்லிச்சொல்லி மகிழ்ந்தேன்.

மயிலின் ஆசையும் கனவும் குறை சொல்ல முடியாதவை. அவள் படித்தவள்; ஆசிரியை ஆகும் எதிர்பார்ப்பில் திளைத்திருப்பவள்; அந்தக் கிராமத்தில் சோப்பு போட்டு குளிப்பவள். தன்னுடைய மன்னன் தன்னைவிடக் கூடுதலான கல்வியும் உயர்ந்த வேலையும் கொண்டவனாக இருக்கவேண்டும் என அவள் நினைப்பதில் பிழையே இல்லை. டாக்டரை அவள் தன் கனவு நாயகனாக நினைக்கிறாள். "நீ இல்லாத கிராமத்தில் நான் எப்படி இருப்பேன்?" என முகத்தில் ஏமாற்றம் படர அவன் கேட்டுவிட்டான் என்பதற்காக, தனது வாழ்நாள் லட்சியக் கனவான ஆசிரியர் படிப்பில் சேர்வதற்காக வந்த அழைப்பையே துறந்துவிடும் அளவுக்கு அவள் காதல் கனவின் பிடியில் இருக்கிறாள். ஆனால் அவனோ, "வெயில் கடுமைக்கு நிழல் இருக்கும் இடமாகப் பார்த்து ஒதுங்குவதுபோலத்தான் உன்னிடம் பழகினேன். நான் விரும்பியது உன்னை அல்ல, உன் பதினாறு வயதை" என்று சொன்ன தருணத்தில் அவள் கனவு சிதைந்துபோகிறது. முன்னேறத் தடையான கல்மீது ஏறிக் கடந்து செல்லும் வண்டிச் சக்கரத்தைப் போல, அந்த டாக்டர் அவளைக் கடந்து சென்றுவிடுகிறான்.

சப்பாணியின் கனவு அவளை ஆரம்பத்திலிருந்து தொடவே இல்லை. தன்னை நெருங்கவிடாதபடி அவனை அகற்றுவதிலும் புறக்கணிப்பதிலும் அவள் மூர்க்கமாகவே செயல்படுகிறாள். "நீ பாஸாயிட்ட சேதிய ஊருல எல்லாருக்கும் சொன்னியே, என்கிட்ட மட்டும் ஏன் சொல்லலை?" என ஆற்றாமை தொனிக்கும் அவன் கேள்வியை, "ஊருல இருக்கிற மரம் மட்டை, கல் கட்டைன்னு எல்லாத்துக்கும் சொல்றதுதான் என் வேலையா?" என்று வெடித்துப் பேசி அனுப்பிவிடுகிறாள். சந்தையிலிருந்து பட்டுக்குஞ்சம் வாங்கிவந்து, "பின்னி வச்சிக்கோ" என கொடுக்கும்போது, "நீயே வச்சிக்கோ, நல்லா வெளக்கு மாத்துக்கு பட்டுக்குஞ்சம் கட்டன மாதிரி இருக்கும். மாங்கொட்ட மூஞ்சிக்கு ஆசய பாரு" என்று விரட்டுகிறாள். மற்றொரு நாள் வளையல் வாங்கிவந்து கொடுக்கும்போது, "பணத்துக்கு என்ன செஞ்சே? திருடினியா?" என்று கேட்டு அவமானப்படுத்துகிறாள். பிறகு, கீழே எறிந்து உடைக்கிறாள். அவன் மனம் உடைந்துபோவான் என அவள் கொஞ்சம்கூட எண்ணிப் பார்க்கவில்லை. மனத்துக்குப் பிடித்தவள் பரிமாறுவதாக எண்ணிக்கொண்டு குழைவாக, "போதும் போதும்" என அவன் சொல்வதை பைத்தியக் காரனின் பிதற்றலாக நினைத்து தலையில் அடித்துக்கொள்கிறாள். அவளே அடிமேல் அடிவைத்து மஞ்சள் நீர்க்குடம் சுமந்துவந்து ஊற்றுவதுபோல நினைத்துக் கொண்டு, தண்ணீரே விழாத தலையை முன்னும் பின்னும் சிலிர்த்து அசைப்பதைக் கண்டு மற்ற பெண்கள் சிரிக்கும்போது அவளும் அவர்களோடு சேர்ந்து சிரித்து ஏளனம் செய்கிறாள். தோழிகளோடு அவள் திரைப்படத்துக்குச் செல்லும்போது, அவன் கொடுக்கும் பணத்தை மட்டுமே அவள் வாங்கிக் கொள்கிறாள். கனவிலேயே திளைத்திருக்கும் மயிலின் மறுபக்கம் இது.

புறக்கணிப்பைக் கொஞ்சம்கூட பொருட்படுத்தாமல் வாழும் சப்பாணியின் கனவுக்கு ஒரு குறையும் இல்லை. நாளொரு மேனியும் பொழுதொரு வண்ணமுமாக வளர்ந்தபடியே இருக்கிறது. தோட்டத்தில் தூக்கியெறியப்பட்ட மாங்கொட்டை மண்ணில் அமிழ்ந்து, முளைத்து, துளிர்விட்டு, தன்போக்கில் செடியாக வளர்ந்துநிற்பதுபோல. அவனுக்குள் கோபம் இல்லாமல் இல்லை. ரம்பம் அறுப்பதுபோல, சேறு மிதிப்பதுபோல மிதித்துவிடும் விருப்பம் உண்டு. ஆனால், சட்டைமீது எச்சில் துப்பி மண்ணள்ளி வீசி மட்டுமே அதை அவனால் வெளிப்படுத்தமுடியும். கேலிச் சொற்களைக் கேட்டதும் அழுது கண்கலங்கிவிடும் அவனால் செய்யமுடிந்தது அவ்வளவுதான்.

'பதினாறு வயதினிலே' படத்தைப் பார்த்து எவ்வளவோ ஆண்டுகள் ஓடோடிவிட்டன. இந்தப் படத்துக்குப் பிறகு பல நூறு படங்கள் பார்த்துவிட்டேன். தமிழ், மலையாளம், கன்னடம், வங்காளம், மராத்தி, இந்தி, ஆங்கிலம், பிரெஞ்சு, ரஷ்யப் படங்களென மொழி வேறுபாடின்றி இன்றும் பார்த்துக்கொண்டே இருக்கிறேன். என் மனத்துக்குப் பிடித்தமான படங்கள் என ஒரு நூறு படங்களைச் சொல்லமுடியும். ஆனால், என் மனத்தைத் தொட்ட முதல் படம் என்கிற வகையில் 'பதினாறு வயதினிலே' படத்துக்கு ஒரு சிறப்பான இடம் உண்டு. பாத்திரங்களின் சமநிலை என்கிற கருத்தாக்கத்தைச் சொல்லி என் ரசனையை வளர்த்த எங்கள் இந்தி ஆசிரியரை நான் ஒருபோதும் மறந்ததில்லை. 'பதினாறு வயதினிலே' படத்தின் ஒவ்வொரு காட்சியும் அதன் உயிர்ப்புத் தன்மையோடு இன்னும் என் நெஞ்சில் உறைந்திருக்கக் காரணம் அவர் ஊட்டிய ரசனையுணர்வு.

பூவில்லாது, அள்ளி முடித்த கொண்டையோடு, மஞ்சள் சேலையுடுத்தி, காத்துக்கொண்டிருக்கும் மயிலின் சித்திரம் ஒரு சிலைபோல என் நெஞ்சில் நிற்கிறது. மயில் ஒரு வகையில் தமிழிலக்கியத் தலைவிகளின் தொடர்ச்சி. காலம் காலமாக அவள் காத்துக்கொண்டே இருக்கிறாள். ■

சந்திப்பு

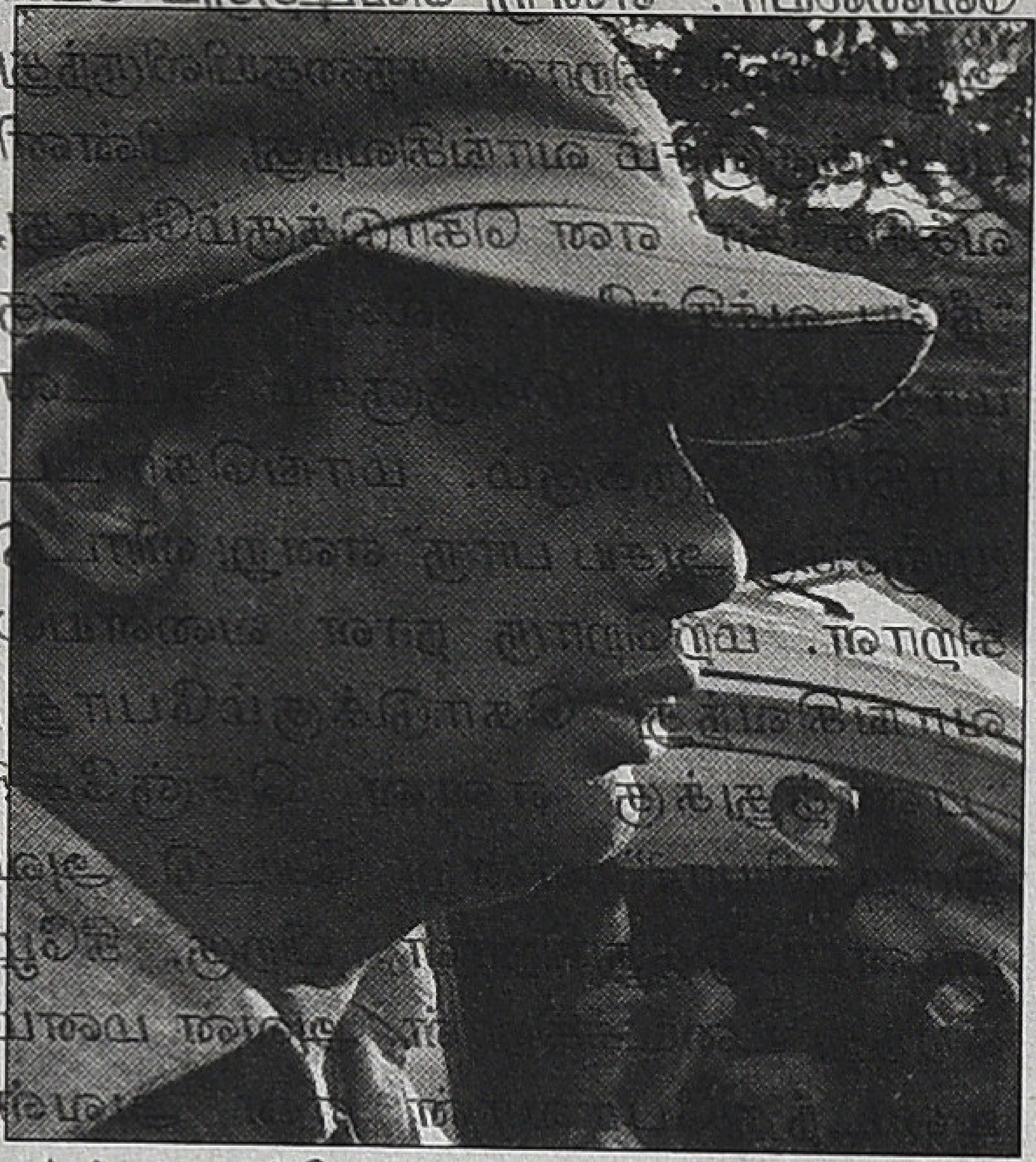
# நிலமை எதுவாக இருந்தாலும் நான் நேர்மையுடன் இருக்கவேண்டும்!

## பிரசன்னா விதானகே

### நேர்காணல்: துஷி ஞானப்பிரகாசம்

**ச**மகால சிங்கள திரைப்பட கர்த்தாக்களில் முக்கியமான ஒருவர் பிரசன்னா விதானகே. இவர் உருவாக்கிய படங்கள் அனைத்தும் இலங்கையிலும் சர்வதேச திரைப்பட விழாக்களிலும் பல விருதுகளைப் பெற்றுள்ளன. விளிம்புநிலை சிங்கள மக்கள் மீது போர் ஏற்படுத்திய தாக்கத்தைச் சொல்லும் இவரின் 'புறஹந்த களுவற' (ஒரு பௌர்ணமி இரவில் மரணம்) என்ற திரைப்படம் போருக்கு எதிரான தீவிரமானதொரு விமர்சனத்தை சிங்கள மக்களின் நிலையிலிருந்து முன்வைத்தது; அது ஸ்ரீலங்கா அரசை மிகவும் விசனப்படுத்தியது. இப்படம் ஸ்ரீலங்கா அரசால் தடை செய்யப்பட்டபோது, ஒரு வருடகாலம் தொடர்ந்து நீதிமன்றங்களில் போராடி, படத்தை வெளிக்கொணர்ந்தார். 2003இல் வெளியான இவரின் 'இர மதியம' (உச்சி வெயில்) என்ற திரைப்படமும் சாதாரண மக்கள் மீது போர் திணித்த வடுக்கள் பற்றியதே.

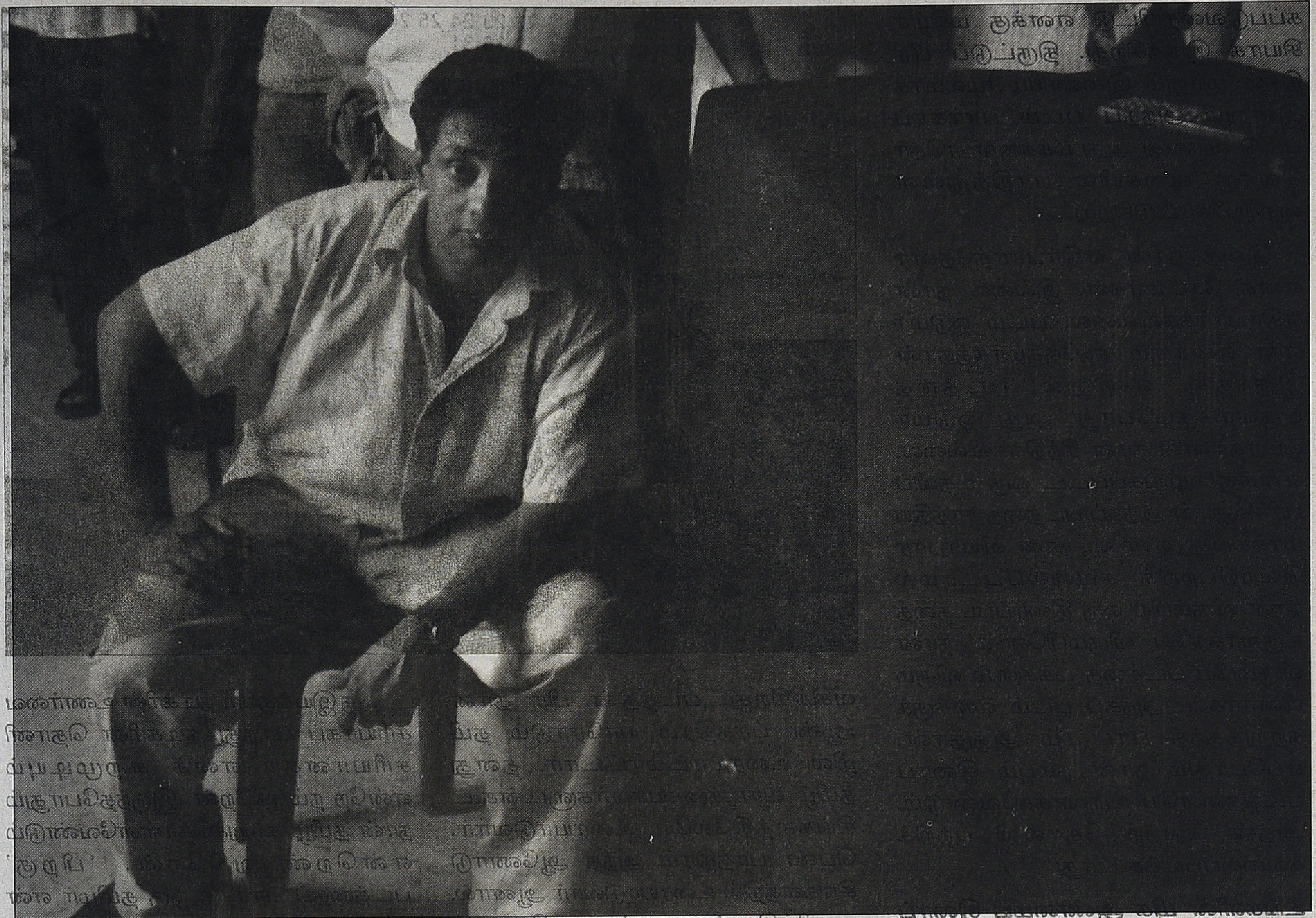
பிரசன்னா விதானகேவின் ஏழாவது படமான 'பிறகு' (ஒப நத்துவ ஒப எக்க) கடந்த ஆண்டு மொன்றியோல் சர்வதேச திரைப்பட விழாவில் 'உலகில் சிறந்தவை' என்ற பிரிவில் வெளியிடப்பட்டது. போரின் பின்னான தமிழ் சிங்கள உறவை ஒரு காதலின் ஊடாக அலசும் ஆழமான படம் இது. உலகின் தலைசிறந்த திரைப்படங்கள் பற்றியும், மிக அண்மையில் வெளியான வர்த்தக தமிழ் சினிமாக்களின் வசூல் நிலவரம் பற்றியும் ஒரேயளவு ஆர்வத்துடன் உரையாடும் பிரசன்னா விதானகே, அண்மையில் ரொரன்ரோ (கனடா) வந்திருந்தபோது எடுக்கப்பட்ட நேர்காணல் இது.



**உங்கள் கலை வாழ்க்கை மேடை நாடகங்களுடனேயே தொடங்கியது. அதிலிருந்து திரைப்படங்களுக்கான தாவல் எப்படி நிகழ்ந்தது?**

எனக்கு நினைவு தெரிந்த நாள் முதல், நான் திரைப்படங்களை உருவாக்கவே விரும்பினேன். ஆனால், நான் எனது கல்வியை முடித்திருந்த தருவாயில் எனக்கு திரைப்படங்களை உருவாக்குவதற்கான வாய்ப்பு கிட்டவில்லை. அதேவேளை நாடகங்கள் மீதும் எனக்கு ஈடுபாடு இருந்தது. எனவே, நாடகங்களை ஆங்கிலத்திலிருந்து சிங்களத்திற்கு மொழிபெயர்ப்பதே எனது ஆரம்ப முயற்சிகளாக அமைந்தன. அவ்வகையில் 1986இல் பெர்னாட் ஷோவின் 'மனிதனும் ஆயுதங்களும்' (Arms and the Man) நாடகத்தை மொழிபெயர்த்ததோடு இயக்கவும் செய்தேன். அந்த நாடகத்தையடுத்து எனது முதல் படமான 'சிசில கினி கனி' (தீயின் பனி) 1991இல் உருவானது. அதன்பின் மீண்டும் மேடைக்குத் திரும்பி டாரியோ ஃபோவின் (Dario Fo) நாடகமொன்றை மொழிபெயர்த்து மேடையேற்றினேன். இப்பொழுது திரைப்படங்களை உருவாக்கி வருகிறபோதும், நாடகங்களிலும் தொடர்ந்து ஈடுபட்டு வருகிறேன். ஏனெனில், நாடகங்களில் பணியாற்றும்போது நான் புதிய காற்றை சுவாசிப்பது போல் உணர்கிறேன். நாடகங்களில் நடிகர்களுடன் பணியாற்றுவது மனித இயல்புகள் பற்றிக் கற்றுக்கொள்வதற்கான வாய்ப்பு. ஆகவே, நடிகர்களுடன் பணியாற்றுவதை மிகவும் விரும்புகிறேன். ஏனெனில், மேடை நாடகம் நடிகருடைய ஊடகமாக இருக்க; திரைப்படம், இயக்குனருடைய ஊடகமாக இருக்கிறது.

**1997இல் வெளியான 'புறஹந்த களுவற' என்ற உங்கள் திரைப்படம் ஸ்ரீலங்காவில் பலத்த சர்ச்சையை தோற்றுவித்தது. ஆனால், படம் வெளியிடப்பட்டபோது வர்த்தக ரீதியாக பாரிய வெற்றிபெற்றது. படத்தின் கருவையும் அது வெளியான காலகட்டத்தையும் நோக்கும்போது சர்ச்சை எதிர்பார்க்கத்தக்கதே. ஆனால், அதன் வியாபார வெற்றி நீங்கள் எதிர்பார்த்ததா?**



**இலங்கையில் 1983இலும் அதன் பின்னரும் பல கொடூரங்களை நான் கண்ணால் கண்டிருக்கிறேன். ஆனால், நாங்கள் வெறும் பார்வையாளர்களாக மட்டுமே இருந்திருக்கிறோம். ஆகவே, உணர்வு ரீதியாக, என் ஆற்றாமையும் என் அகமுரண்பாடுகளும் என் படைப்புக்களை ஊக்குவிக்கிறது.**

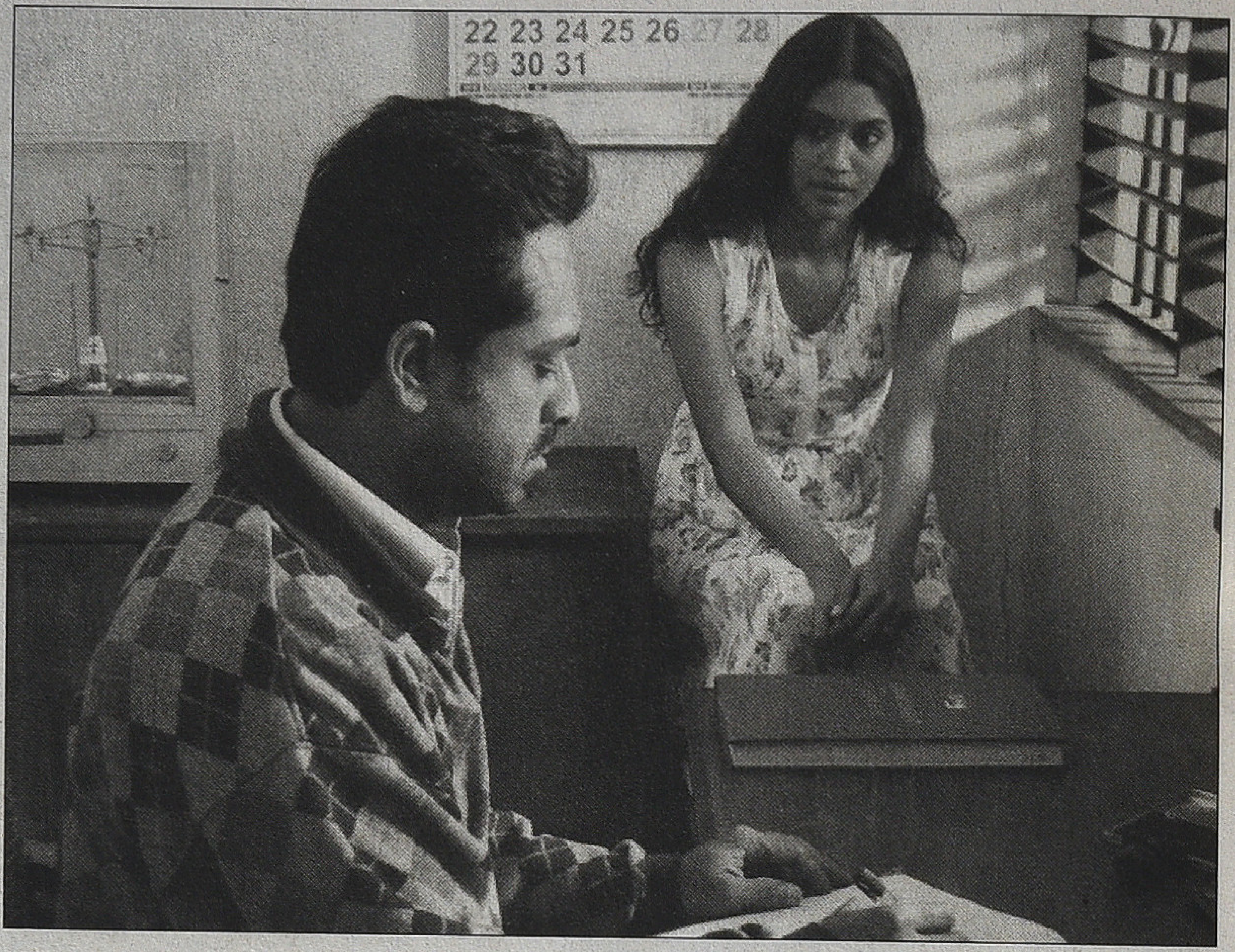
உண்மையில் நான் படத்தைத் தயாரித்தபோது அது வியாபார வெற்றிபெறும் என யாருமே நம்பவில்லை. திரையரங்குகளில் ஒரு வாரம்கூட தங்காது என பலரும் கூறினார்கள். ஏனெனில், ஒரு வர்த்தக சினிமாவிற்குரிய உள்ளீடுகள் எதுவும் அதில் இருக்கவில்லை; இசை இருக்கவில்லை, அழகிய நடிகைகள் இருக்கவில்லை. தனது மகனின் வருகைக்காகக் காத்திருக்கும் ஒரு பேராசிரியரைப் பற்றியது அந்தப் படம். எனினும், நீதிமன்ற வழக்கைத் தொடர்ந்து படம் வெளியானபோது அது வர்த்தக வெற்றிபெற்றது. படம் பற்றிய சர்ச்சையும் நீண்ட வழக்கும் படம்பற்றிய ஒரு எதிர்பார்ப்பைத் தூண்டியது படத்தின் வெற்றிக்குக் காரணமாக இருக்கலாம். எனினும், எத்தகைய விளம்பரமும் எதிர்பார்ப்பும் இருந்திருந்தாலும், படம் மக்களுக்கு பிடித்திருக்காவிட்டால், படம் மக்களுடன் தொடர்புபட்டிருக்காவிட்டால், படம் வெற்றி பெற்றிருக்காது. எனவே, '[illegible]' இன்றும் பலராலும் பார்க்

கப்படுவதையிட்டு எனக்கு மகிழ்ச்சியாக இருக்கிறது. திருட்டுப் பிரதிகள் மற்றும் இணையம் மூலமாக இன்றும் அந்தப் படம் பார்க்கப்பட்டு வருவது அது மக்களை ஏதொவொரு வகையில் பாதித்துள்ளதையே காட்டுகிறது.

இதை நான் எதிர்பார்த்தேனா எனக் கேட்டீர்கள். இல்லை நான் எதிர்பார்க்கவில்லை. படம் ஓடுமா என எனக்கும் சந்தேகமாகத்தான் இருந்தது. எனினும், படத்தை உருவாக்கும்போது அது ஓடுமா ஓடாதா என நான் சிந்திக்கவில்லை. எனக்கு வழங்கப்பட்ட ஒரு உதவிப் பரிசில்தான் அந்தப் படத்தை சாத்தியமாக்கியது. எனவே, நான் வியாபார வெற்றிபற்றிக் கவலைப்படாமல் நான் விரும்பிய ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்கவே விரும்பினேன். நான் விரும்பிய படத்தை மக்களும் விரும்பினார்கள். அந்தப் படம் எனக்குக் கற்றுத்தந்த பாடமும் அதுதான். எப்போதும் நான் நம்பும் திரைப் படங்களையே உருவாக்கவேண்டும். அதன் வெற்றி தோல்வி பற்றிக் கவலைப்படக்கூடாது.

**உங்களின் மிக அண்மைய திரைப் படமான ‘பிறகு’ தமிழ்சிங்கள இருமொழிப் படம். இதற்கு முன்னரும் ‘உச்சிவெயில்’ என்ற தமிழ் சிங்கள திரைப்படமொன்றை உருவாக்கியிருக்கிறீர்கள். இவ்வாறு பாத்திரங்களை அவர்களின் மொழியிலேயே உரையாடவிடும் அணுகுமுறையை நீங்கள் பயன்படுத்தக் காரணம் என்ன?**

இலங்கை சினிமாவில், குறிப்பாக சிங்கள சினிமாவில், தமிழ் பாத்திரங்கள் தோன்றும்போது அவர்களின் வீட்டுக்குள்ளேகூட அவர்கள் சிங்களத்திலேயே உரையாடுவார்கள். உண்மையில் தமிழர்கள் மற்ற சிங்களவர்களுடன் சிங்களத்தில் உரையாடினாலும், தங்கள் வீடுகளில் சிங்களத்தில் உரையாடுவதில்லை என எனக்குத் தெரியும். ஆனால், சிங்களப் சினிமாவில் அப்படித்தான் செய்கிறார்கள். இது சிங்கள பார்வையாளர்களின் நலனுக்காக செய்யப்படுகிறது. நான் அதை மாற்றி உண்மையை பிரதிபலிக்க விரும்பினேன். மேலும், ‘பிறகு’ படத்தைப் பொறுத்த வரையில், படத்தின் அரசியலில் மொழியும் முக்கிய பங்கு




வகிக்கிறது. படத்தின் பிர தான ஆண் பாத்திரம் யாரோடும் தமிழில் உரையாடமாட்டார். தனது தமிழ் வாடிக்கையாளர்களுடன்கூட சிங்களத்திலேயே உரையாடுவார். பெண் பாத்திரம் அந்த ஆணோடு சிங்களத்தில் உரையாடுவார் ஆனால், பணிப்பெண்ணுடன் ஒருபோதும் சிங்களத்தில் உரையாடமாட்டார்; எப்போதும் தமிழிலேயே உரையாடுவார். ஆகவே, மொழியும் படத்தின் அரசியலின் ஒரு பகுதி.

**உங்களுக்கு தமிழ் மொழி தெரியாது. ஆனால், உங்கள் பாத்திரங்கள் தமிழ் பேசுகிறார்கள். படத்தை உருவாக்கும்போது இதில் சிக்கல்கள் ஏற்படாதா?**

ஹோலிவூட்டின் ஆரம்பகாலத்தில் பல இயக்குனர்கள் ஆங்கிலம் புரியாதவர்களாக இருந்தபோதும் ஆங்கிலப் படங்களை இயக்கினார்கள். ‘கசபிளாங்கா’ (Casablanca) என்ற படத்தை இயக்கிய மைக்கல் கேட்டிஸ் (Michael Curtis) ஆங்கிலம் தெரியாதவர். அதேபோல் பிரெஞ்சு மொழியில் புகழ்பெற்ற படங்களான ‘மூன்று நிறங்கள் நீலம், வெள்ளை, சிவப்பு’ (Three Colours - Blue, Three Colours-White, Three Colours-Red) ஆகிய மூன்று படங்களை இயக்கிய கிறிஸ்ரோஃப் கீஸ்லோஸ்க்கி (Krzysztof Kieslowski) போலந்து நாட்டுக்காரர். அவருக்கு பிரெஞ்சு தெரியாது.

ஒரு இயக்குனர் நடிகரின் உணர்வை சரியாகப் புரிந்து, நடிகரின் தொனி சரியானதா எனக் கூறமுடியும் என்றே நம்புகிறேன். இருந்தபோதும் நான் தமிழ் கற்றுக்கொள்ளவேண்டும் என்றெண்ணுகிறேன். ‘பிறகு’ படத்தைப் பார்த்த ஒரு தமிழர் என்னிடம் படம் தனக்குப் பிடித்திருந்தபோதும், ஒரேயொரு இடத்தில் தமிழ் உச்சரிப்பு சரியாக இல்லை எனக் கூறினார். எனக்குப் பல தமிழ் உதவியாளர்கள் இருந்தார்கள். இருந்தபோதும் இந்தத் தவறு ஏற்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே, நல்ல இயக்குனர்கள் தங்களுக்குப் புரியாத மொழியிலும் சிறந்த படங்களை உருவாக்க முடியும் என நான் நம்புகிறபோதும், நான் தமிழ்மொழியை கற்றுக்கொள்ளவேண்டும் என்ற முடிவுக்கு வந்துள்ளேன். இன்னொரு தமிழ்ப் படத்தை நான் உருவாக்கமுன் நிச்சயம் நான் தமிழ் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும்.

**உங்களின் படங்களிலே மாலினி ஃபொன்சேகா, ஜோ அபேய விக்ரம போன்ற நட்சத்திரங்களை நடிக்கவைத்துள்ளீர்கள். அதே வேளை, தொழில்முறை நடிகரல்லாத பலரையும் நடிக்க வைத்துள்ளீர்கள். ‘உச்சி வெயில்’ படத்தில் வரும் இஸ்லாமிய தந்தையும் மகனும் இதற்கு நல்ல உதாரணம். நடிகர் தெரிவு பற்றி எப்படி முடிவெடுக்கிறீர்கள்?**

நடிகர் தெரிவுபற்றிய அடிப்படையான ஒரு உண்மை என்னவென்றால், சரியான நடிகரை பாத்திரத்திற்கு தேர்வு செய்தால், அவரை சிறப்பாக நடிக்கவைக்கும் பணி ஐம்பது விழுக்காடு நிறைவுபெற்றுவிடும். 'உச்சி வெயில்' படத்திற்காக நான் படப்பிடிப்புக் களங்களை தேர்வுசெய்யும் வேலையில் ஈடுபட்டிருந்தபோது, அதில் தந்தையாக நடிக்கும் மன்ஸூரை (ஷோயாப் மன்ஸூர்) கல்பிட்டி தங்குவிடுதியில் சந்தித்தேன். பின்னர், அந்தச் சிறுவனை (மொஹமத் ரஃபியுல்லா) கல்பிட்டி அகதிகள் முகாமில் கண்டேன். அந்தச் சிறுவனின் கண்களில் ஒரு அப்பாவித்தனம் தெரிந்தது. 'ஆன்மாவின் யன்னல்கள் கண்களே' என பேர்க்மன் (Ingmar Bergman) கூறினார். ஒருவரின் கண்களை நோக்கினால் அவர் பாத்திரத்திற்கு சரியானவர்தானா எனச் சொல்லிவிடலாம். எனவே, நான் அந்தச் சிறுவனை நடிக்கவைக்கத் தீர்மானித்தேன். பின்னர் கல்பிட்டி தங்குவிடுதியில் நான் சந்தித்த நபர் அந்தச் சிறுவனின் மாமன் என தெரியவந்தது. எனவே, தந்தை வேடத்தில் அவரை நடிக்கவைத்தால் சிறுவனுக்கும் அவருக்குமிடையில் இயல்பாகவே ஒரு புரிந்துணர்வு இருக்கும் என எண்ணி அவரையும் நடிக்கவைத்தேன். 'பிறகு' படத்தின் நாயகன் இதற்கு முன்னர் ஒருபொழுதும் நடித்ததில்லை. அவரின் கண்கள் ஒரு ஆழ்ந்த தனிமையை, ஒரு ஏகாந்தத்தை வெளிப்படுத்துவதாக நான் உணர்ந்தேன். ஆகவே, பாத்திரத்தெரிவுக்கு நான் இதைத்தான் அடிப்படையாகக் கருதுகிறேன். தெரிவுசெய்யப்படும் நடிகர் அந்தப் பாத்திரத்திற்கு மிகச்சரியானவராக இருக்கவேண்டும்; பாத்திரத்துடன் கச்சிதமாகப் பொருந்தவேண்டும்; அவர் அனுபவம் வாய்ந்த நடிகரா தொழில்முறை நடிகரா என்பதெல்லாம் முக்கியமல்ல.

**நீங்கள் விரும்பும் படங்களைத்தான் உருவாக்கவேண்டும் என்ற பாடத்தைக் கற்றுக்கொண்டுள்ளதாக கூறினீர்கள். நீங்கள் விரும்பும் படங்களை உருவாக்குவதில் இலங்கையின் அரசியல் நிலவரத்தின் தாக்கம் என்ன?**

ஒரு வகையில் இலங்கையின் அரசியல் நிலவரம்தான் என்னை திரைப்படங்களை உருவாக்கத் தூண்டுகிறது. ஒரு இலங்கையனாக, நான் எனது வாழ்க்கையின் பெரும்பாகத்தை தெற்கில் இடம்பெற்ற இரண்டு புரட்சிகளுடனும், வடகிழக்கில் இடம்பெற்ற மிகநீண்டதொரு போராட்டத்திலும் கழித்திருக்கிறேன். ஒரு தனிமனிதனாகவும் குடிமகனாகவும் இலங்கையின் அரசியலை மாற்றியமைக்க, இலங்கையர்களுக்கு நன்மை செய்ய என்னால் முடியவில்லை. 1983இலும் அதன் பின்னரும் பல கொடூரங்களை நான் கண்ணால் கண்டிருக்கிறேன். ஆனால், நாங்கள் வெறும் பார்வையாளர்களாக மட்டுமே இருந்திருக்கிறோம். ஆகவே, உணர்வு ரீதியாக, என் ஆற்றாமையும் என் அகமுரண்பாடுகளும் என் படைப்புக்களை ஊக்குவிக்கிறது. ஏனெனில், ஒரு கலைஞனாக இந்த மனிதர்களின் வாழ்வை என்னால் பிரதிபலிக்க முடியும். அதுதான் என் வாழ்க்கைக்கு அர்த்தத்தைத் தருகிறது. அதனால்தான் என்னால் வாழ்க்கையைத் தொடர முடிகிறது. இலங்கையின் நிலையைப் பொறுத்தவரையில் அது எதுவாக இருந்தாலும் அது என்னை வளப்படுத்தியே வந்திருக்கிறது. ஏனெனில், நான் எப்போதும் பயப்படாமல், உண்மைக்குச் சான்று பகரவேண்டும் என எனக்குக் கற்றுத்தந்தது அதுதான். நிலமை எதுவாக இருந்தாலும் மானிடத்தின்மட்டில் நான் நேர்மையுடன் இருக்கவேண்டும் என கற்றுத் தந்தது அதுதான்.

**சிறுவயது முதலே திரைப்படங்களை உருவாக்கவேண்டும் என எண்ணியிருந்ததாகக் கூறினீர்கள். நீங்கள் பார்த்து வளர்ந்த திரைப் படங்கள் எத்தகையவை?**

அனைவரையும்போல நானும் சிங்கள வர்த்தக சினிமாவைத்தான் பார்த்து வளர்ந்தேன். எனது தந்தையார் ஒரு தீவிர சினிமா ரசிகர். அவர் என்னிடம் சிவாஜி கணேசனின் 'பராசக்தி' படத்தைவிட சிறந்த நடிப்பு எப்போதும் இருந்ததில்லை எனக் கூறுவார். 'வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன்' பற்றிக் கூறுவார். நான் அந்தப் படங்களைப் பார்த்தபோது அவற்றில் நாடகத் தன்மை இருப்பதாக நினைத்தேன். இருந்தாலும் அவை என்னை வேறோர் உலகுக்கு அழைத்துச் சென்றன. அந்த உலகத்தில் நானும் அங்கமாக வேண்டும் என்ற ஆசையைத் தூண்டின. அவ்வகையில் வர்த்தக சினிமாதான், திரைப்படம் என்ற ஊடகத்தை நான் நேசிக்க வழி வகுத்தது. பின்னர் தர்மசேன பத்திராஜா, லெஸ்றர் ஜேம்ஸ் பீரிஸ் போன்றவர்களின் படங்களைப் பார்த்தபோது, இதயத்தில் ஒரு உள்ளுணர்வைத் தூண்டுவதாக இருந்த அந்தப் படங்கள் என்னைக் கவர்ந்தன. அதன் பின்னர் பாலு மகேந்திரா, ஷாஜி என் கருண், சத்யஜித் ராய் போன்றவர்களின்

படங்களுடன் அமெரிக்க மற்றும் ஐரோப்பிய படங்களும் பரிச்சயமாயின. அவைதான் என்னை அவற்றைப்போல நானும் ஒரு படத்தை உருவாக்க வேண்டும் என எண்ண வைத்தன.

**சிங்கள சினிமாவின் தற்போதைய நிலை எவ்வாறு இருப்பதாக நீங்கள் உணர்கிறீர்கள்?**

சிங்கள சினிமாவின் நிலை எந்தவொரு சிறிய நாட்டினதும் சினிமா உள்ள நிலையில்தான் இருக்கிறது. இன்றைய திரைப்பட உலகு ஹொலிவூட்டின் கட்டுப்பாட்டிலேயே இருக்கிறது. இப்பொழுது யாழ்ப்பாணம் முதல் அம்பாந்தோட்டை வரை எந்த நகரிலும் தமிழ், இந்தி, ஆங்கிலத் திரைப்படங்களின் பிரதிகளை வெறும் 60 ரூபாவிற்கு வாங்கலாம். பொழுதுபோக்கின் உலகமயமாக்கல் இலங்கையையும் வந்தடைந்துள்ளது. இந்த உலகமயமாக்கலால் தேசிய சினிமா சின்னாபின்னமாக்கப்பட்டு அழிக்கப்படுகிறது. ஏனைய சிறிய நாடுகளைப் பார்த்தாலும் இதுதான் நடக்கிறது. பங்களாதேஷை எடுத்துக்கொண்டால், அங்கே இந்திப் படங்களுக்கு தடைவிதிக்கப்பட்டுள்ளது. எனினும், இணையத்தினூடாகவும் செய்மதித் தொலைக்காட்சியூடாகவும் மக்கள் இந்திப் படங்களை இன்னும் பார்க்கிறார்கள். எனவே, இந்தத் தடை எந்த வகையிலும் உதவவில்லை. இருந்தாலும், இந்த தேசிய சினிமாவின் அழித்தொழிப்புக்கு ஊடாகவும் சிறந்த சினிமாக்காரர்கள் வெளிப்படுகிறார்கள். உலகமயமாக்கல் தோற்றுவித்துள்ள அகமுரண்பாடுகளில் இதுவும் ஒன்று. மெக்சிக்க திரைப்படவாளர் இனாரிட்டுவை (Alejandro Gonzales Inarittu) எடுத்துக்கொண்டால், மெக்சிக சினிமா நலிவடைந்துவிட்டாலும் இனாரிட்டு உயர்ந்து நிற்கிறார். இலங்கையிலும் அது நடப்பதைப் பார்க்கிறேன். தேசிய சினிமா சின்னா பின்னமாக்கப்பட்டுள்ளபோதும், அசோக ஹந்தகம, விமுக்தி ஜெயசுந்தர போன்றவர்கள் வெளிப்பட்டுள்ளார்கள். அதேவேளை இலங்கைக்கு வெளியே வாழ்கின்றபோதும் இலங்கையுடன் தொப்புள்கொடியை அறுத்துக்கொள்ளாத திரைப்படவாளர்கள்தான் இலங்கை சினிமாவின் எதிர்காலம் என்று நினைக்கிறேன். உதாரணமாக பரீசைச் சேர்ந்த பிரதீபன் ரவீந்திரன், கனடாவின் லெனின் சிவம் போன்றவர்கள் என்னைப் பொறுத்தவரை இலங்கை சினிமாவை இன்னொரு பரிணாமத்திற்கு இட்டுச் செல்கிறார்கள். பிரதீபன் ரவீந்திரன் பரீசில் இருந்துகொண்டு இலங்கையர்கள்பற்றிய படத்தை உருவாக்குகிறார். லெனின் சிவம் கனடாவில் வாழும் இலங்கையர்கள் பற்றிய ஒரு நேர்மையான படத்தை உருவாக்கியுள்ளார். எனவே இலங்கை சினிமா எதிர்காலத்தில் தேசிய எல்லைகளைக் கடந்ததாக இருக்கும். ■


## காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

**இந்தியா**

- தனி இதழ்: 20 ரூபாய்
- ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்
- இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்
- ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்

**பிற நாடுகள்**

- தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
- ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
- இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
- ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

### சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #16/25, Second Seeward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017, **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, 16/25 Second Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 004 என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

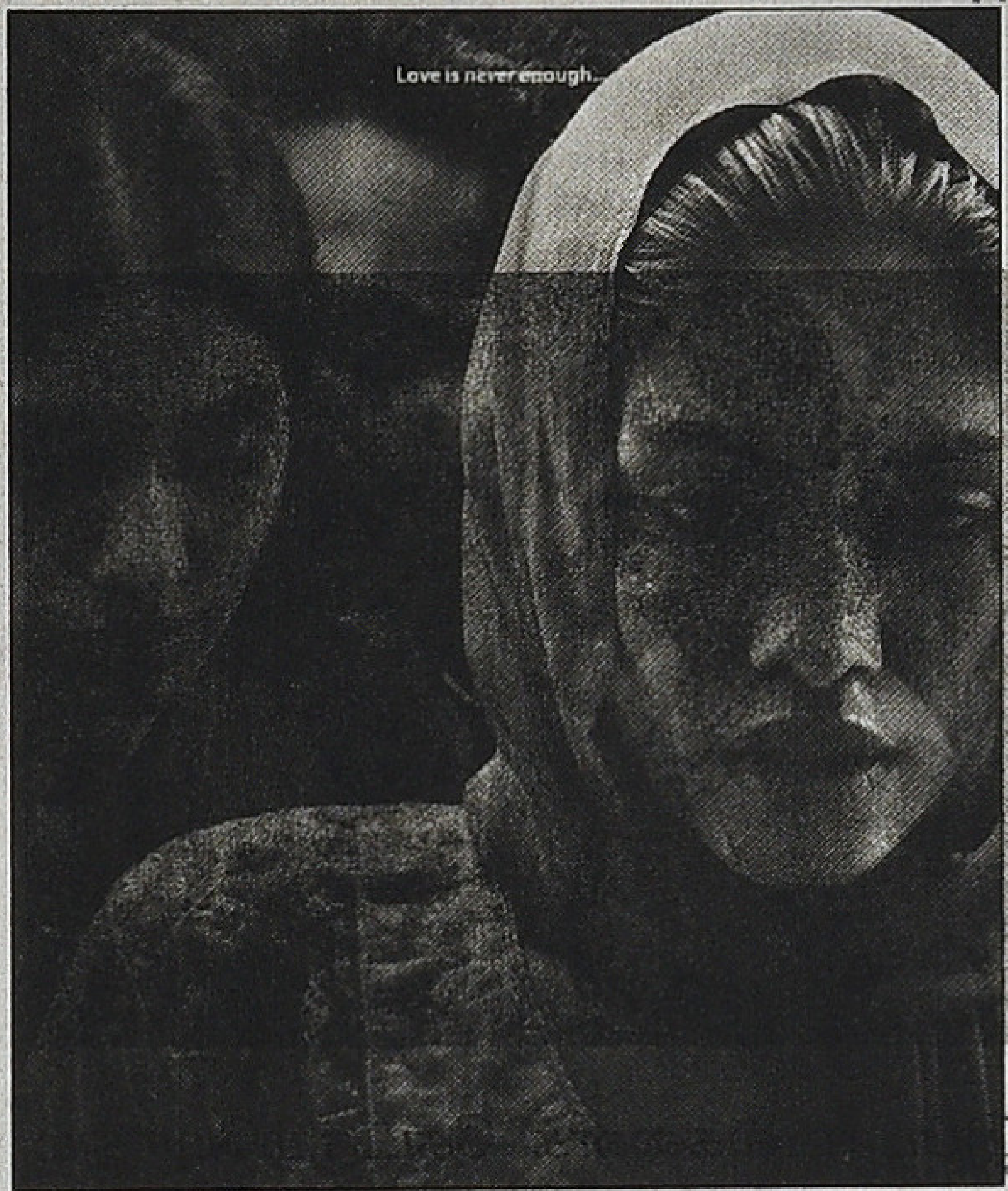
சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

# பிறகு

கலிஸ்தீனோ மிகுந்தன்

**பி**ரசன்ன விதானகேயின் 'With you Without you' *(பிறகு)* திரைப்படம், ஈழத்தில் யுத்தம் முடிவடைந்த பின்னர் இரு இனங்களுக்கிடையில் நல்லிணக்கம் சாத்தியமா என்பதை தமிழ், சிங்களப் பாத்திரங்களினூடாக நுட்பமாக ஆராய்கின்றது. குறைந்த கதாபாத்திரங்கள், வரையறுக்கப்பட்ட நிலப்பரப்பு, சொற்ப உரையாடல்கள் மூலம் இத்திரைப்படம் பார்வையாளர்களின் ஆழ்மனதை அசைத்துப் பார்க்கின்றது. அடகு நகைக் கடைக்காரரான சிங்களவரிடம் நகைகளை அடகுவைக்க வந்த ஒரு தமிழ்ப்பெண் சூழ்நிலை காரணமாக அந்தச் சிங்களவரையே மணமுடிக்க வேண்டியிருக்கின்றது. பிற இனத்தவராக இருந்தாலும் தனிமையில் வாழும் 45 வயதானவரான சிங்கள ஆண், தமிழ்ப் பெண் மீது பிரியமாகவே இருக்கின்றார். எனினும், திருமணத்தின் பின் இருவரும் தத்தமது கடந்த காலங்களை அறிந்து கொள்ளும்போது அவர்களால் மனமொத்து வாழ முடியாதிருக்கின்றது. ஒவ்வொரு முறையும் கடந்த காலத்தை மறந்துவிட்டு சிங்கள ஆணை நெருங்க விரும்பும் பெண்ணை, இனங்களிடையிலான தசாப்தங்களுக்கும் மேலான பகையுணர்வு தடுக்கச் செய்கின்றது. அதுவே இறுதியில் விபரீதமான ஒரு முடிவை அவளை எடுக்கவும் உந்தித் தள்ள வைக்கின்றது.

இது இரண்டு தனிமனிதர்களின் சிக்கலான வாழ்க்கை என்பதைவிட இன்னும் சற்று விரித்துப் பார்த்தால் இரண்டு இனங்களுக்கிடையிலான முரண் என்பதை நாம் உணர்ந்து கொள்ளலாம். இன்று ஈழத்தில்




'எல்லாவற்றையும் மறந்துவிட்டு வாழ்ந்துவிட வாரும்' என்கின்ற மேலோட்டமான அறைகூவலை எவ்வித பிரச்சார நெடியுமில்லாது இந்தத் திரைப்படம் அடித்து நொறுக்கிவிடுகின்றது. நாம் கடந்த காலத்தை விளங்கிக்கொள்ளாமல் அடிப்படைப் பிரச்சினைகளைத் தெரிந்துகொள்ளாமல் எடுத்து வைக்கும் எந்தக் காலடியும் நாம் விரும்பும் விளைவைத் தராது என்பதை இப்படம் நம் முன்னே வைக்கின்றது.

மேலும், சிக்கலின் படிமங்களோடும் எல்லாவற்றையும் சொல்லிவிடும் எத்தனிப்புக்களுமின்றி பல்வேறு இடங்களில் விடப்படுகின்ற வெளியிலிருந்தும் பார்வையாளர் தமக்கான ஒரு பிரதியை (படைப்பை) உருவாக்கிக்கொள்ளும் சுதந்திரமும் தரப்பட்டிருக்கின்றது. எவற்றிலிருந்தும் நாம் தப்பிவிட முடியும்; ஆனால், நமது மனச்சாட்சிகளிடமிருந்து என்றைக்கு மாய்த் தப்பிவிட முடியாது என்பதை ஒரு பெரும்பான்மை இனத்திடமிருந்து வரும் தெளிவான குரல் கவனிக்கத்தக்கது.

பிரசன்ன விதானகேயின் இத் திரைப்படம் சிறப்புக்காட்சியாக டொரன்டோவில் திரையிடப்பட்டபோது, திரையிடலின்பின் பிரசன்னாவோடு கலந்துரையாடலும் ஒழுங்கு செய்யப்பட்டிருந்தது. இத் திரைப்படத்தில் காணப்பட்ட சில குறைகளை முன்வைத்தபோது தானொரு அறியப்பட்ட படைப்பாளி என்கின்ற எவ்வித அலட்டலுமில்லாது விமர்சனங்களைக் கேட்டுக்கொண்டதும் ஏற்றுக்கொண்டதும் பிரசன்னா மீது இன்னும் ஒருபடித்தான மதிப்பினை ஏற்படுத்தியிருந்தது. அதுமட்டுமின்றி போர் நடந்து முடிந்த பின் தமிழர்களுக்கு மட்டுமின்றி சிங்கள இராணுவத்தினருக்குக் கூட ஒழுங்கான உளவியல் சம்பந்தமான உதவிகளை அரசாங்கமோ அல்லது வேறு எவருமோ செய்யவில்லை யென்பதையும் தனிப்பட்ட உரையாடலில் பிரசன்னா குறிப்பிட்டிருந்தார். போரால் பாதிக்கப்பட்ட தனது சொந்த இனத்தவரையே ஒழுங்காய்க் கவனிக்காத ஓர் அரசு எப்படி போரால் மிக மோசமாகப் பாதிக்கப்பட்ட சிறுபான்மையினரின் காயங்களுக்கு ஆறுதலளிக்கும் என நாம் எதிர்பார்க்க முடியும்?

இன்று மிகப்பெரும் அழிவைச் சந்தித்திருக்கும் தமிழர்களின் மீது பெருங் கருணையுடனும், இந்தச் சிதைவுகளின் போது எதுவும் செய்யவியலாது இருந்த மிகுந்த குற்றவுணர்வுடனும், பெரும்பான்மை இனத்தவர்களின் ஒருவராக இருந்து பிரசன்ன விதானகே இந்தத் திரைப்படத்தை தாஸ்தயேவ்ஸ்கியின் சிறுகதையின் (The meek one) பின்னணியில் வைத்து எடுத்திருக்கின்றார். இவ்வாறான படைப்புகளே சிறுபான்மையினத்திற்கு என்ன நடந்ததென அறியாத அல்லது அக்கறை கொள்ளாத பெரும்பான்மையினரின் மனச்சாட்சிகளை அசைக்க முன்வைக்கப்படுகின்ற சிறு நம்பிக்கைத் தெறிப்புக்களாகும். அந்த வகையில் போரின் அழிவுகளோடு அல்லற்படும் ஈழத்தமிழர் மீது அக்கறையும் பரிவும் கொண்டிருக்கின்ற பிரசன்ன விதானகேயின் கரங்களைப் பரிவுடன் நாமும் பற்றிக் கொள்ளலாம்.

நன்றி: காலம் 42

### பசுப்பலேட்டி கண்ணாம்பா

# கதாநாயக பிம்பங்களை ஒளிரச் செய்யும் 'தாய்'

பா. ஜீவசுந்தரி

இந்திய - சீனப் போர் வெடித்த பிறகு இந்திய சினிமாக்களில் தேசப் பற்று கொழுந்துவிட்டு எரிய ஆரம் பித்தது. ஏராளமான படங்களில் அது பிரதிபலித்தது. இவற்றில் ஆண் பாத்திரங்களைவிடப் பெண் பாத்தி ரங்களே தேசப்பற்றின் முகமாகக் காண்பிக்கப்பட்டனர். நாட்டைத் தாய்நாடு என்று சொல்லும் பழக்கம் நம்மிடம் இருப்பதால் இம்மாதிரி இருக்கலாம். இந்திய சினிமாவில் தாய் கதாபாத்திரம் பற்றி நினைத்த வுடனேயே முதலில் நிற்பது நர்கீஸ் நடித்த 'மதர் இண்டியா'தான். இதுவே பல ஆண்டுகளுக்குப் பின் 'புண்ணிய பூமி'யாகத் தமிழில் மறு அவதாரம் எடுத்தது. இப்படத்தில் தாய் நாட்டுக்காக பெற்ற மகனையே துப்பாக்கியால் சுட்டுக்கொல்லும் தெய்வத்தாயாக வாணிஸ்ரீ நடித்திருப்பார். அடுத்து நினைவுக்கு வருபவை மூன்று பாடல்கள். ஒன்று, சிவாஜி நடித்த 'அன்னையின் ஆணை' படத்தின் 'அன்னையைப் போல் ஒரு தெய்வ மில்லை' பாடல்; இரண்டு, ரஜினி காந்த் நடித்த 'மன்னன்' படத்தில் இடம்பெற்ற 'அம்மா என்றழைக்காத உயிரில்லையே...' பாடல்; மூன்றா வதாக கமலஹாசன் நடித்த 'தூங்காதே தம்பி தூங்காதே' படத்தின் 'நானாக நானில்லை தாயே' பாடல். ரஜினி, கமல் இருவருக்குமே தாயின் அன்பு குறித்து வெகுமக்கள் மத்தியில் புகழ் சேர்த்த பாடல்கள் இவை. இரண்டு பாடல்களும் இளையராஜாவின் இசைக்குப் பெருமை சேர்த்தவை. உருக வைக்கும் பாடல்கள். ஆனால், இப்படங்களைப் பார்க்கும்போதும்,

இப்பாடல்களைக் கேட்கும்போதும் எனது மனதுக்குள் ஓடுவது இப்படங் களில் கண்ணாம்பா நடித்திருந்தால் எப்படியிருந்திருக்கும் என்ற எண்ண ஓட்டம்தான். நாட்டைக் காப்பாற்று வதற்காக தான் பெற்ற மகனையே துப்பாக்கியால் சுட்டுக்கொல் லும் காட்சியில் கண்ணாம்பா நடித் திருந்தால், அது அவர் நடித்த 'கண் ணகி', 'மனோகரா' படக் காட்சி களையும் தூக்கி விழுங்கியிருக்கும். கண்ணாம்பாவுக்கு மகனாக நடிக்கும் பாக்கியம் ரஜினி, கமல் இருவருக்கும் கிடைக்கவில்லை. கண்ணாம்பா உயிரோடு இருந்திருந்தால் அவருக்கு மகனாக நடித்துப் புகழைத் தட்டிச் சென்றிருப்பார்கள். தமிழ் சினிமா வில் தாய் கதாபாத்திரம் என்பதே மகனாக நடிக்கும் கதாநாயக பிம் பங்களை மேலும் ஒளிரச் செய்வது தானே! அதை மிகச் சரியாகச் செய்யக்கூடியவர் கண்ணாம்பா.

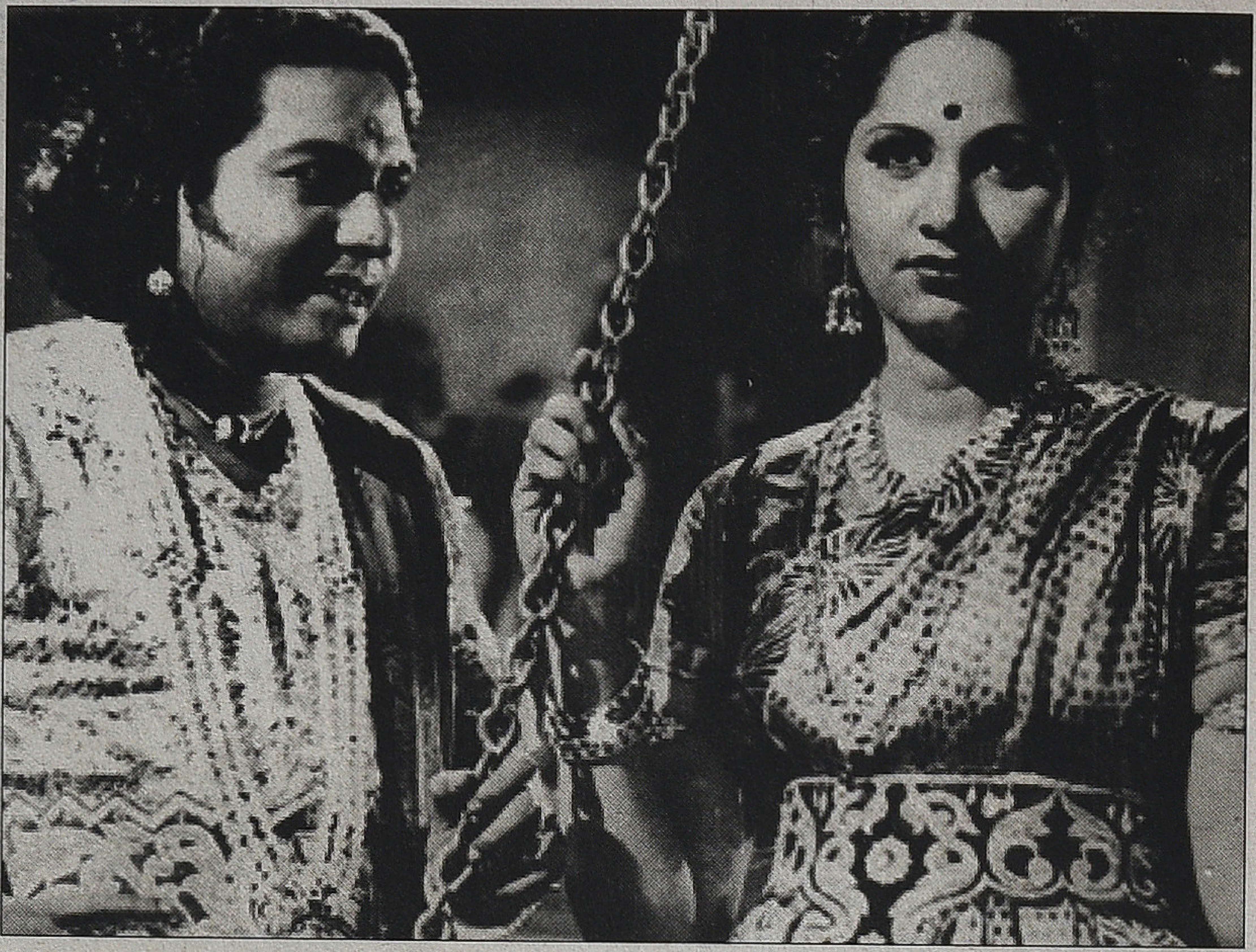
இலக்கிய இதிகாசங்களில் தாய் கதாபாத்திரம் என்ற உடன் நினை வுக்கு வருவது மாக்சிம் கார்க்கியின் 'தாய்' நாவலில் வரும் தாய் கதா பாத்திரமும், மகாபாரதத்தின் குந்தி கதாபாத்திரமும்தான். இரண்டுமே சினிமாவின் இரு வேறு முகங்களைக் காட்டக்கூடியவை. ஐசன்ஸ்டின் எடுத்த 'மதர்' படத்தில் வரும் தாய் மிகவும் யதார்த்தமானவள். அவளது கோபமும் ஆவேசமும் யதார்த்த பூர்வமானவை. ஐரோப்பிய நுட்பவாத அணுகுமுறை கொண் டவை. அதில் கண்ணாம்பாவைப் பொருத்திப் பார்த்தால் அத் தாய் இந்தியத் தன்மை கொண்ட உணர்ச் சிப்பிழம்பாகத்தான் காட்சி தரு வாள். மாக்சிம் கார்க்கியின் 'தாய்' கண்ணகியின் உக்கிரத்தைத் தாங்கு வாளா என்பது சந்தேகமே!

குந்தி கதாபாத்திரம், இந்தியப் புராணிகம் எதிர்வரும் ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்காகவும் சேர்த்துக் கட் டமைத்த பாத்திரம். ஒரு தந்தைவழிச் சமுதாயத்தில் ஒரு தாயின் பாத்திரம் எவ்வாறு வெளியே சொல்ல முடியாத மனக்குமைச்சல்களும், இரட்டை மனமும், குற்ற மனப்பான்மையும் கொண்டதாக இருக்கப் போகிறது அல்லது இருக்க வேண்டும் என் பதை முன் தீர்மானித்து உருவாக் கப்பட்ட கதாபாத்திரம். தொடர்ந்து புராணங்களிலும் கதைகளிலும் கட் டமைக்கப்பட்ட பெண் பாத்திரங் கள், குறிப்பாகக் கற்புக்கரசிகள் அல் லது வீரத்தாய் கதாபாத்திரங்கள், குந்தியின் நீட்சியாகத்தான் படைக் கப்பட்டிருக்கின்றன. மகன் அல் லது கணவன் மீதான பற்றில் ஒரு துளிகூட மாற்று இருக்க முடியாது. அதே சமயத்தில் அவன் நாட்டுக்காக உயிர் துறக்கும்போதோ, தர்மத்தைக் காக்கப் புறப்படும் போதோ நெற்றியில் திலகமிட்டு வாழ்த்தி

**கண்ணீர் சிந்திக் கசிந்துருகுவதும் கண்களை உருட்டி விழித்துக் கண்டிப்பு காட்டுவதும் என, தாயாக இரண்டு எதிர்நிலைகளையும் பல படங்களில் சிறப்புற வெளிப்படுத்தியவர், கண்ணாம்பா.**

அனுப்பிவிட்டு, அதன் பின்னர் புலம்ப மட்டுமே உரிமை கொண்டவள். மறுபக்கம் அவன் மிக மிக அயோக்கியனாக, சனாதன நீதிக்குப் புறம்பாக நடப்பவனாக இருந்துவிட்டாலோ, அவள் பாடு திண்டாட்டம்தான். மெல்லவும் முடியாது; விழுங்கவும் முடியாது. ஒரு பக்கம் பாசம்; மறுபக்கம் நீதியைக் காக்க வேண்டும். இதில் எந்தப் பக்கமும் நிற்க முடியாமல் ஒரு பலவீனமான மனுஷியாகவே பெண் தொடர்ந்து படைக்கப்பட்டிருக்கிறாள்.

இதன் தொடர்ச்சியாகவே இந்திய, தமிழ் சினிமாவில் பெண் பிம்பம் கட்டமைக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறது.



பி.யூ. சின்னப்பாவுடன் 'கண்ணகி' திரைப்படத்தில்

'மனோகரா', 'வணங்காமுடி', 'தாய்க்குத் தலைமகன்', 'தர்மம் தலை காக்கும்', 'தாயைக் காத்த தனயன்', 'மக்களைப் பெற்ற மகராசி', 'உத்தம புத்திரன்', 'வஞ்சிக்கோட்டை வாலிபன்' போன்ற படங்களில் கற்புக்கரசியாக, மாதர்குல திலகமாக, தன்னலம் கருதா தியாகியாக, தாய்க்கு இலக்கணமாக நடித்து தொட்டுத் தொடரும் பிம்பங்களின் செலுலாய்டு பதிப்பாக மக்கள் மனதில் இடம் பிடித்தவர் கண்ணாம்பா. கண்களை உருட்டி, கண்டிப்பான உறுதியான குரலில் பேசும் தாய் பாத்திரங்களில் அற்புதமாக ஜொலித்தவர்.

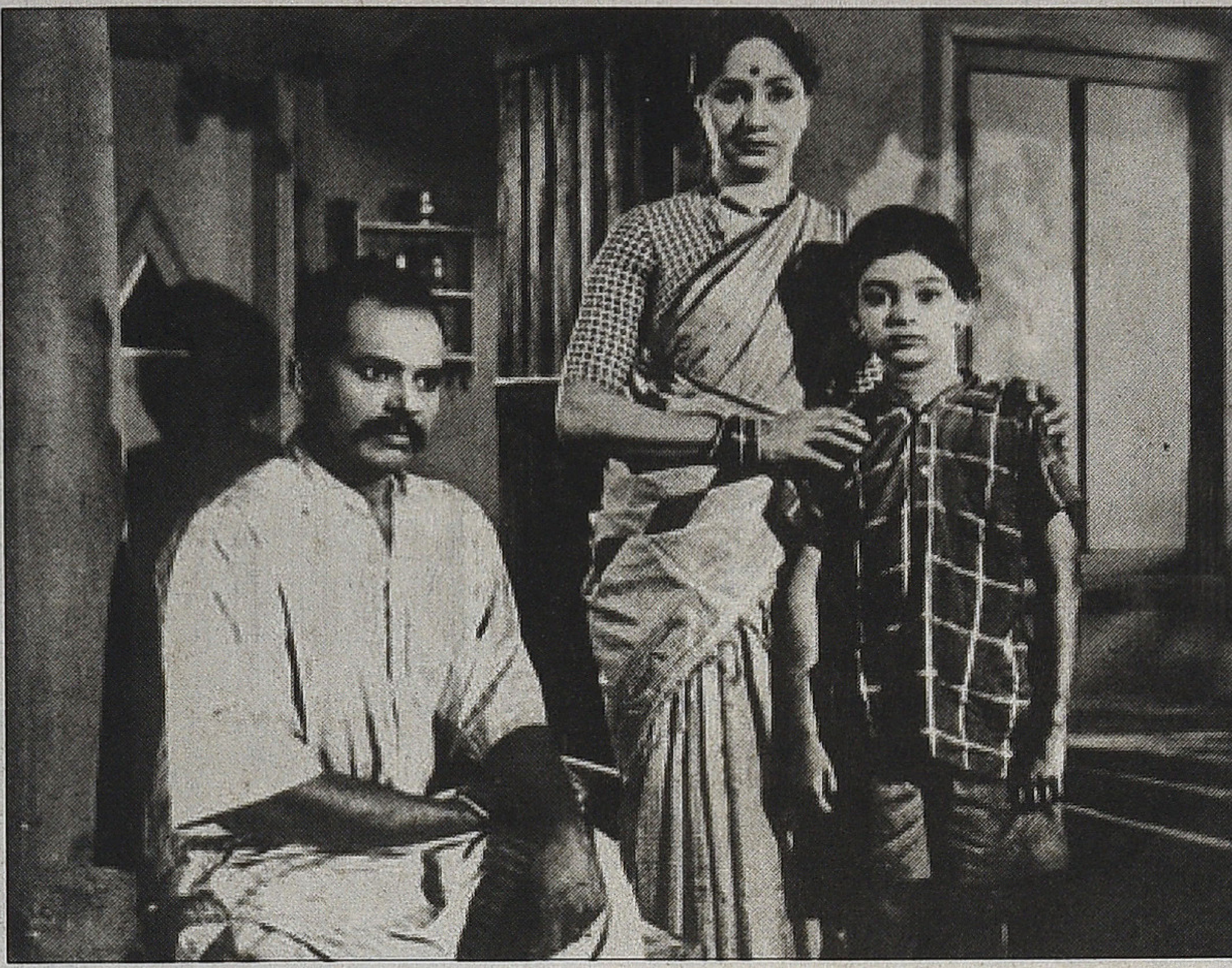
மக்கள் மத்தியில் ஒரு முன்மாதிரித் தாயாக இடம்பிடித்தாலும் எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதருடன் நடித்த 'அசோக்குமார்' திரைப்படத்தில் ஏற்ற தாய் பாத்திரம்தான் கண்ணாம்பாவைப் பரவலாக அறிய வைத்தது. அதில் அவர் நடித்த கதாபாத்திரம் அப்படியானது. மக்களின் வெறுப்பைச் சம்பாதிக்கும் வில்லி வேடம். சாம்ராட் அசோகனின் இரண்டாம் தாரமாக வாழ்க்கைப் பட்ட பிரியத்துக்குரிய காதல் மனைவி திரிட்ச ரட்சகை. மூத்த தாரத்தின் மகனான, அழகிய இளைஞன் குணாளன் மீது மோகம் கொள்ளும் சிற்றன்னை. அசோகச் சக்ரவர்த்தியின் மகன் குணாளனைத் தன் காமவலையில் வீழ்த்த பலவிதமான சாகசங்களையும் கையாளும் திரிட்ச ரட்சகை, ஆடல் பாடல் மூலம் அவனின் கவனம் கவர முயற்சி செய்து தோற்றுப்போன பின்னர் பழிவாங்கும் நடவடிக்கைகளில் இறங்குகிறாள்.

குணாளன் போருக்குச் சென்றிருக்கும் நேரத்தில் அவரது தந்தை சக்கரவர்த்தி அசோகர் மறுமணம் புரிந்துகொள்கிறார். பின்னர், குணாளன் தனது தந்தையைச் சந்திக்கும்போது தந்தை மனமகிழ்ச்சியுடன் மகனை வரவேற்று அவருக்கு அவரது சிற்றன்னையை அறிமுகப் படுத்துகிறார். பார்த்த உடனேயே அவளுக்கு குணாளனைப் பிடித்துப் போய்விடுகிறது. குணாளனை அடையத் துடிக்கிறாள், திட்டங்கள் போடுகிறாள். சிறப்பாக அலங்கரித்துக்கொள்கிறாள். அசோகரின் மூலமாக குணாளனை அந்தப்புரத்திற்கு அழைத்து வந்து பாடச் சொல்கிறாள்; தந்தையின் முன்பாக மகன் சிற்றன்னையின் அந்தப்புரத்தில் பாடுகிறான். அதில் சிற்றன்னை மனம் உருகிவிடுகிறாள். அவசர வேலை காரணமாக தந்தை அசோகர் வெளியே கிளம்ப மகன் குணாளன் அந்தப்புரத்தில் பாடுவதைத் தொடருகிறான்.

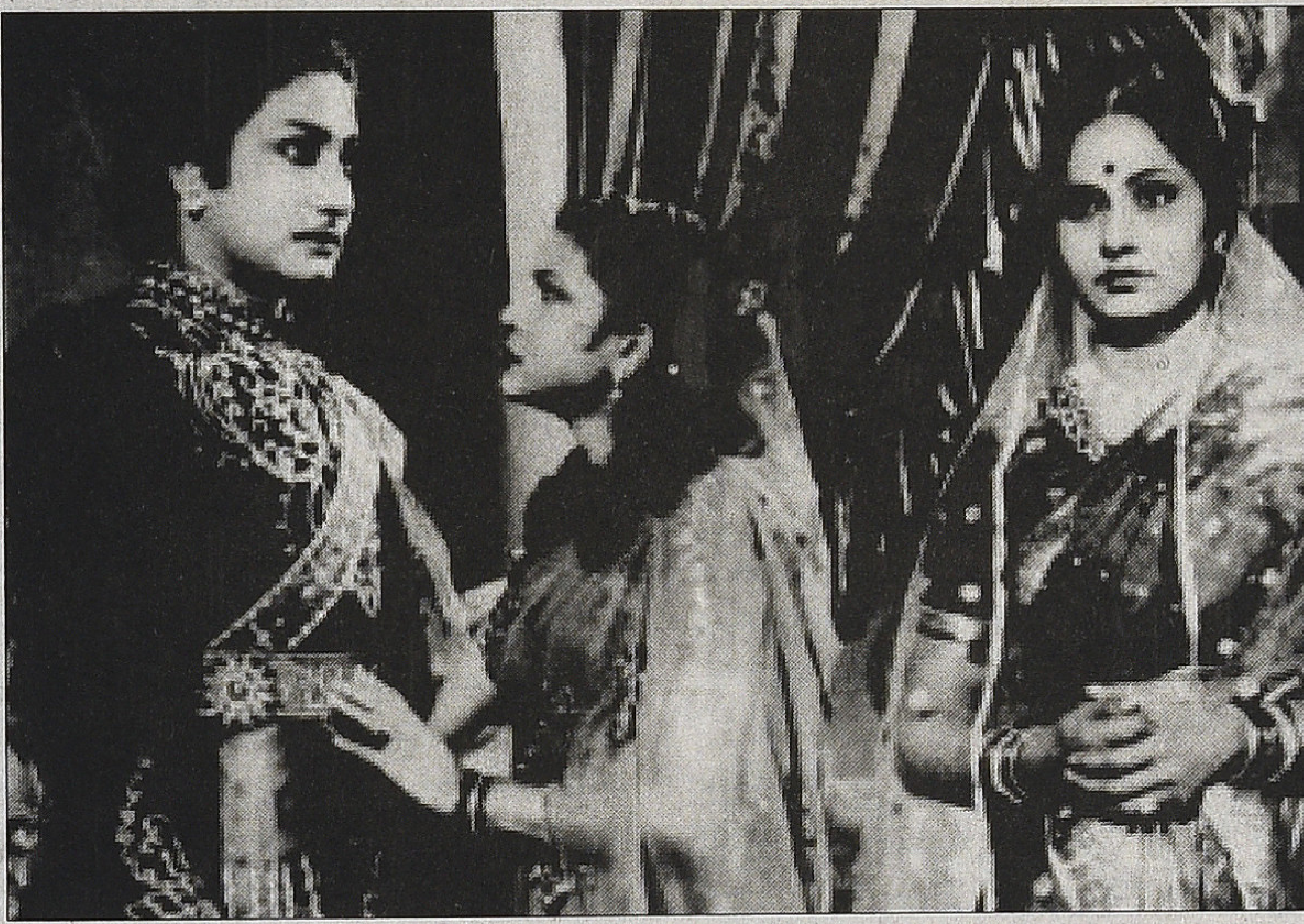
'உன்னைக் கண்டு மயங்காத பேர்களுண்டோ....' இந்தப் பாடல் கேட்டு சிற்றன்னை சொக்கிப் போய் நடனமும் ஆடுகிறாள். இந்தப் பாடல் முடிந்த உடன் குணாளனை வழிக்குக் கொண்டு வர சிற்றன்னை பல இலக்கிய விவாதங்களில் ஈடுபடுகிறாள். குணாளன் மசியவில்லை. இன்னும் காமரசம் சொட்டும் வார்த்தைகளையும் பார்வைகளையும் அள்ளி வீசுகிறாள். மகனிடமிருந்து அன்னை என்ற வார்த்தையைத் தவிர வேறு சொல் வர மறுக்கிறது. கொதித்துப்போகிறாள். சுடுசொல் கூறுகிறாள்; மிரட்டுகிறாள். எதற்கும் மசியாத மைந்தன் மீது வீண்பழி சுமத்துகிறாள். இறுதியில் தனது கணவனைக் கொண்டே மகனின் கண்ணைக் குருடாக்கி, அவன் மனைவி காஞ்சனமாலையுடன் நாடு கடத்தச் செய்கிறாள். 'மனோகரா'வின் வில்லி வசந்தசேனையாக நடித்த டி.ஆர். ராஜகுமாரியைவிட, சாகசங்களும் சல்லாபமும் நிறைந்த உடல்மொழியுடன் கண்ணாம்பா இப்படத்தில் வலம் வருவதைப் பார்க்கலாம்.

படத்தொழிலில் மிகப் புகழோடு விளங்கியவர்கள் பலரும் 'அசோக்குமார்' படத்தில் ஒன்று சேர்ந்தனர். பாகவதரின் தந்தை அசோகராக சித்தூர் வி. நாகையா, மனைவி காஞ்சனமாலையாக டி.வி. குமுதினி, பாகவதரின் நண்பராக தளபதி வேடத்தில் எம்.ஜி.ஆர். நடித்தனர். வசனம்: இளங்கோவன்; (படத்தின் டைட்டிலில் முதலில் வருவது வசனகர்த்தாவின் பெயர்தான். அவ்வளவு மதிப்பும் மரியாதையும் இளங்கோவனின் வசனத்துக்கு இருந்தது.) பாடல்கள்: பாபநாசம் சிவன்; ஒளிப்பதிவு: ஜித்தன் பானர்ஜி; கலை: எப். நாகூர்; எடிட்டிங்: டி.ஆர். ரகுநாத்; டைரக்ஷன்: ராஜா சந்திரசேகர். இப்படத்தில் வி. நாகையாவும் கண்ணாம்பாவும் சொந்தக் குரலில் தெளிவாகத் தமிழ் பேசி நடித்தனர்.

இந்த 'அசோக்குமார்' திரைப் படத்தில் ஒரு புதிய தொழில்நுட்பமும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. இதற்கு முந்தைய படங்களில் நடிக, நடிகைகள் நேரடியாகப் பாடி ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டு வந்தது. ஆனால், முன் கூட்டியே பாடல் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டு, அதற்கேற்ப நடனம் ஆடும் முறை இந்தப் படத்திலிருந்துதான் நடைமுறைக்கு வந்தது. கண்ணாம்பா சொந்தக் குரலில் சிறப்பாகப் பாடி,



எஸ்.வி. சுப்பையாவுடன் 'வாழ வைத்த தெய்வம்' திரைப்படத்தில்



சிவாஜிகணேசனுடன் 'மனோகரா' திரைப்படத்தில்

ஆடி நடித்திருந்தார். 'அசோக்குமார்' சூப்பர் ஹிட் படமாக அமைந்தது. ஆனால், கண்ணாம்பா இப்படத்தில் ஏற்ற பொருந்தாக் காமம் என்ற வகையிலான மகன் மீது தாய் காதல் கொள்ளும் பாத்திரப்படைப்பு மக்களால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படவில்லை. என்றாலும், மறக்க முடியாத தாய் பாத்திரம்.

கண்ணாம்பாவின் முழுப் பெயர் பசுபலேட்டி கண்ணாம்பா. பசுபலேட்டி என்பது அவரின் குடும்பப் பட்டப்பெயர். தெலுங்கைத் தாய் மொழியாகக் கொண்டவர். ஆந்திர மாநிலம் கடப்பாவில் எம். வெங்க நரசய்யா லோகாம்பா தம்பதிக்கு 1911 அக்டோபர் 5 அன்று பிறந்தார். குடும்பச் சூழல்கள் காரணமாக அவரது குழந்தைப் பருவம் அவரது தாய்வழிப் பாட்டனாரான நாத முனி நாயுடு வீட்டில் ஏலூருவில் கழிந்தது. நாதமுனி நாயுடு ஒரு கிராம வைத்தியர். அவரது மனைவி மருத்துவத் தாதி. கண்ணாம்பாவுக்கு சிறு வயதிலேயே இசையில் நாட்டம் இருந்ததால் கர்நாடக சங்கீதம் கற்றுத் தரப்பட்டது. அவரது தாய் வழிப் பாட்டனாருக்கும் இலக்கியம் மற்றும் கலை, இசையில் ஆர்வ மிருந்ததால் கண்ணாம்பா ஊக்கப் படுத்தப்பட்டார்.

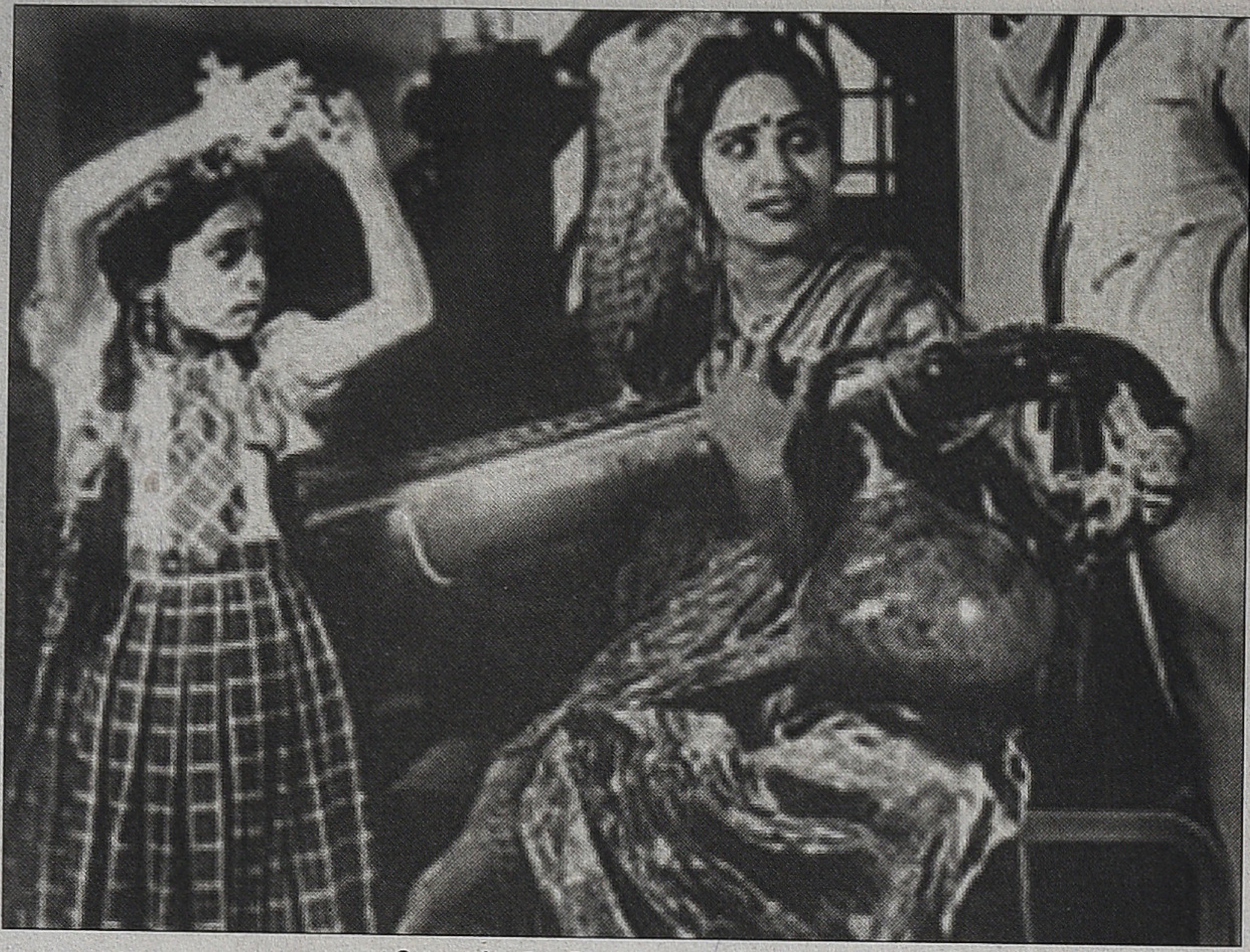
வழக்கம்போல அவரது இசையும் கலை ஆர்வமும் அவரை நாடக மேடையை நோக்கி உந்தித் தள்ளியது. அவரது நாடக மேடையேற்றமும் அவரை வளர்த்த ஏலூரிலேயே நடந்தது. 1927இல், அதாவது அவரது 16ஆவது வயதில், 'நாரல நாடக சமாஜம்' சார்பில் 'ஹரிச்சந்திரா' நாடகத்தில் நடித்தார். இத்தகவல் உண்மையில் ஆச்சரியமாகத்தான் இருக்கிறது. அக்காலத்தில் பெண்கள் இது போன்ற பொதுவெளியில் பங்கேற்பதை கேவலமாகவே பார்த்தனர். அதுவும் 16 வயதில் பெண்ணை வெளியே அனுப்புவது என்பதே அரிதிலும் அரிது. ஆனால், கண்ணாம்பாவை 16 வயதில் நாடக மேடையில் அரங்கேற்ற அவரது பாட்டனாரும் பாட்டியும் அனுமதித்தார்கள்; அவர்கள் பாராட்டப்பட வேண்டியவர்கள். இதற்காக அவர்கள் எத்தனை அவதூறுகளைச் சந்தித்தார்களோ?

இந்த நாடகத்தில் சந்திரமதியாக நடித்த நடிகர், லோகிதாசன் மரணமடைந்த முக்கிய கட்டத்தில் கதறி அழ நேரும்போது, அவர் அழுவதைப் பார்த்த ரசிகர்கள் சிரித்துக் கலாட்டா செய்து நாடகத்தை நிறுத்தி விட்டார்களாம். இதனால் கோபமடைந்த கண்ணாம்பா அந்த நடிகரைக் கடிந்துகொண்டாராம். உடனே, 'நடிப்பது ஒன்றும் அவ்வளவு சுலபமில்லை அம்மா, அதுவும் சோகக் காட்சியில் நடிப்பது என்பது மிகவும் கடினம். வேண்டுமானால் நீயே நடித்துப் பார்' என்றாராம். அதைச் சவாலாக ஏற்றுக்கொண்ட பார்வையாளரான கண்ணாம்பா, உடனே மேடையில் தாவி ஏறிக் குதித்து, சந்திரமதியின் பாடல்களைப் பாடி, அக்காட்சியை சோக பாவத்துடன் நடித்து ரசிகர்களின் கைத் தட்டலையும் வாங்கினாராம். அந்த நிமிடம் முதல் கம்பெனியின் முக்கிய நடிகரானார். தொடர்ந்து அனுசூயா, சாவித்திரி, யசோதா போன்ற முன்னணி பாத்திரங்களில் நடித்து சுற்றுவட்டாரத்தில் பெரும் புகழ் பெற்றார்.

இந்த நாடக் குழுவின் அமைப்பாளர்களில் ஒருவரான கே.பி. நாகபூஷணம், கண்ணாம்பாவின் அழகிலும் இசையிலும் நடிப்பிலும் மயங்கிக் காதல் கொண்டு 1934 ஏப்ரலில் அவரைத் திருமணம் செய்து கொண்டார். அதே ஆண்டு இருவரும் 'ஸ்ரீ ராஜ ராஜேஸ்வரி நாட்டிய மண்டலி' என்ற புதிய நாடகக் குழுவைத் தொடங்கி சென்னை ராஜதானியிலும் நிஜாம் பகுதியிலும் ஏராளமான நாடகங்களில் நடித்தனர். இதனால், கண்ணாம்பாவின் புகழ் மேலும் மேலும் பெருகியது.

இனி அடுத்தக் கட்டம் என்ன... சினிமாதானே!

அப்போது ஸ்டார் கம்பைன்ஸ் என்ற பெயரில் சினிமா படங்கள் தயாரித்து வந்த ஏ. ராமையா என்பவர் 'ஹரிச்சந்திரா' என்ற புராணப் படத்தில் நடிக்க வைப்பதற்காக கண்ணாம்பாவை அணுகினார். கோலாப்பூரில் உள்ள ஷாலினி சினிடோன் ஸ்டூடியோவில் படம் தயாரிக்கப்பட்டது. தொடர்ந்து பெஜவாடா (இன்றைய விஜயவாடா) நகரில் இயங்கிய சரஸ்வதி டாக்கி என்ற சினிமா கம்பெனி 'திரௌபதி வஸ்திராபரணம்' என்ற படத்தை 1936இல் எடுத்தது. இந்தப் படமும் கோலாப்பூரில்தான் படமாக்கப்பட்டது. அடுத்து, வேல் பிக்சர்ஸ் தயாரித்த 'கனகதாரா'வில் நடித்ததன் மூலம் பெரும் புகழ் பெற்றார். தொடர்ந்து எச்.எம். ரெட்டி, பி.என். ரெட்டி ஆகியோருடன் இணைந்து 'கிருகலட்சுமி' (1938) என்ற படத்தைத் தயாரித்து நடித்தார், கண்ணாம்பா. இந்த தெலுங்கு 'கிரகலட்சுமி' சென்னை ராஜதானி எங்கும் வெற்றிகரமாக ஓடியது. இதில் கண்ணாம்பாவுடன் இணைந்து நடித்தவர் புதுமுகம் சித்தூர் வி. நாகையா. இந்த வெற்றிகரமான ஜோடியைத் தமிழ் பேசும் மக்களும் விரும்பி ஏற்றுக் கொண்டார்கள். இவர்கள் இருவரையும் தமிழ்ப் படங்களில் நடிக்க வைக்க வேண்டுமென இங்குள்ள தயாரிப்பாளர்கள் விரும்பியதில் ஆச்சரியம் ஒன்றுமில்லை. இந்த வெற்றி ஜோடிதான் 'அசோக்குமார்' படத்திலும் தொடர்ந்தது.



'கிரஹலட்சுமி' (தெலுங்கு) திரைப்படத்தில்

ஜெயா ஃபிலிம்ஸ் தயாரித்த 'காளிதாஸ்' படத்திலும் கண்ணாம்பா நடித்தார். (ஜெயா ஃபிலிம்ஸ் நிறுவனமே பின்னர் ஷோபனாச்சலா ஸ்டூடியோவாகவும் வீனஸ் ஸ்டூடியோகவும் மாறியது.) சரஸ்வதி டாக்கீஸுடன் பங்குதாரராக இணைந்து 'சண்டி' என்ற படத்தைத் தயாரித்து அதில் சண்டியாகவும் நடித்தார். பல்வேறு உணர்ச்சிக் கொந்தளிப்புள்ள இந்தப் பாத்திரத்தைத் திறம்பட நிறைவுசெய்து நவரச நாயகியாகவும் ஆனார். பொதுவாக சோக நடிகை எனப் பெயர் எடுத்திருந்த கண்ணாம்பா இப்படத்தின் மூலம் காதல் கதாநாயகியாக ஆனார்.

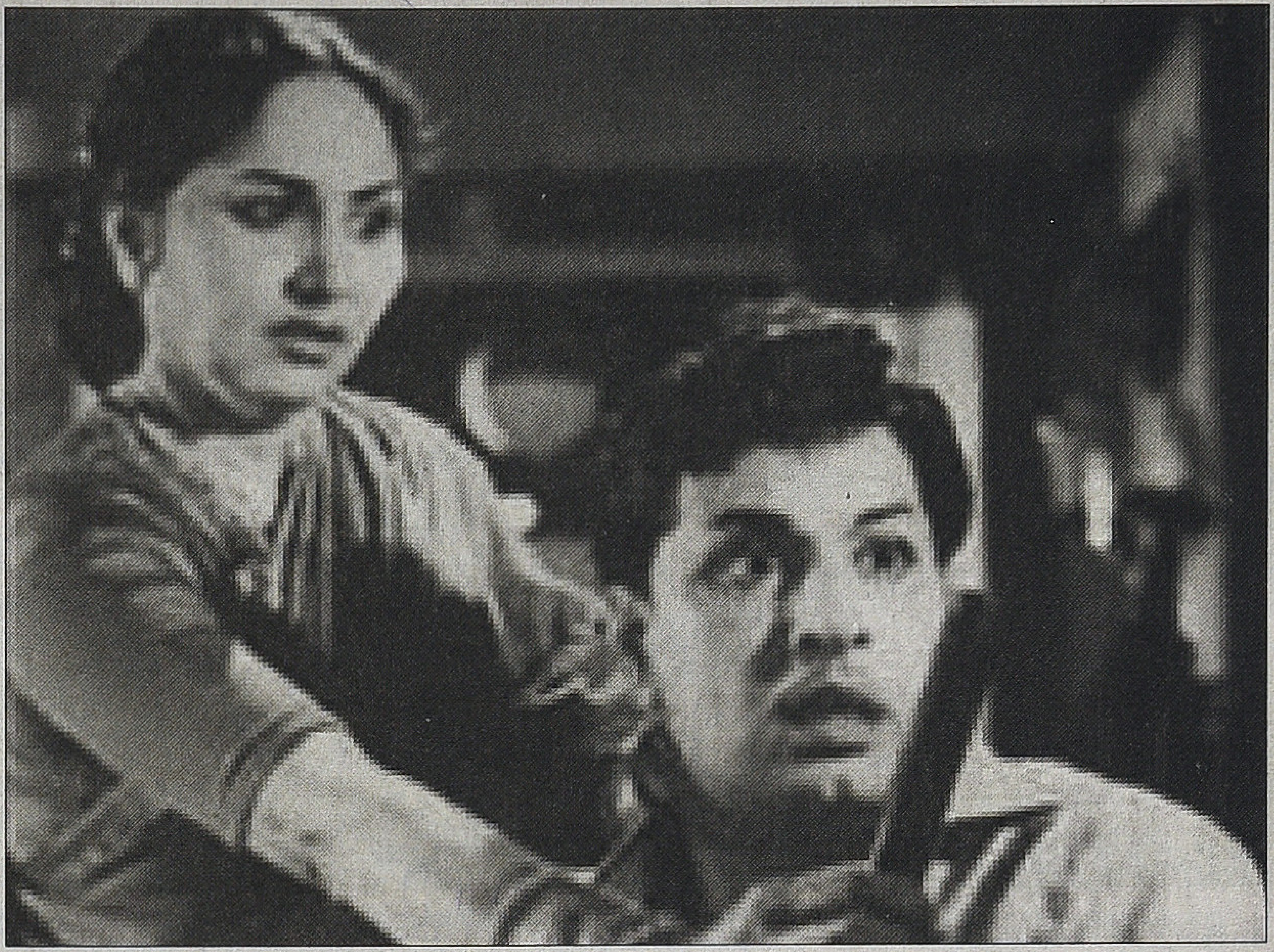
தெலுங்கில் தொடர்ந்து பிரபலமாகி வந்த கண்ணாம்பாவின் மீது தமிழ் டாக்கிகளின் கண் பட்டது. அப்போது ராஜகோபால் பிக்சர்ஸ் நிறுவனத்தார் மோஷன் பிக்சர்ஸ் ஸ்டூடியோவில் (இதுவே பின்னர் ஜெமினி ஸ்டூடியோ ஆனது. அதன் பின் எம்.ஜி.ஆர். அதை சத்யா ஸ்டுடியோவாக மாற்றினார்.) 'கிருஷ்ணன் தூது' படம் எடுக்கத் திட்டமிட்டிருந்தனர். அதில் தெலுங்கில் பிரபலமாக இருந்த கண்ணாம்பாவை நடிக்க வைக்க எண்ணினர். அதன் இயக்குநர் ரகுபதி பிரசாத் கண்ணாம்பாவை அணுகி வெற்றி பெற்றார். இதுவே கண்ணாம்பாவுக்கு முதல் தமிழ் படமாக அமைந்தது.

'கிருஷ்ணன் தூது' படத்தில் திரௌபதியாக வேடமேற்று கண்ணாம்பா நடித்தார். அவர் நன்றாக நடித்திருந்தாலும் அவர் தமிழ் பேசிய இலட்சணமே அப் படம் தோல்வியடையக் காரணமாக அமைந்ததாம்! ரோஷக்காரரான கண்ணாம்பா உடனடியாக தமிழ் கற்கத் தொடங்கினார். அடுத்த படத்தில் முந்தைய தோல்விக்குத் தக்க பதிலடி கொடுத்தார். அந்தப் படம்தான் 'அசோக்குமார்'. இளங்கோவன் எழுதிய வசனங்களை அட்சர சுத்தமாகப் பேசி பாகவதரைத் திணறடித்ததோடு, பாபநாசம் சிவன் எழுதிய பாடல்களையும் அற்புதமாகப் பாடினார்.

'அசோக்குமார்' கண்ணாம்பாவுக்குக் 'கண்ணகி' பட வாய்ப்பை கொண்டு வந்து சேர்த்தது. தெலுங்கைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட கண்ணாம்பா, தமிழில் வசனம் பேசுவதில் நிகரற்று விளங்கினார். 'கண்ணகி' படத்தில் அவர் பேசிய வீர வசனங்கள், அவரைப் புகழின் சிகரத்துக்கே கொண்டு சென்றன.

'அன்னக்கிளி' திரைப்படத்தின் இறுதிக் காட்சியில் சினிமாவுக்குள் சினிமாவாக 'கண்ணகி' படத்தின் க்ளைமாக்ஸ் காட்சி இடம்பெறும். கையில் சிலம்புடன் தலைவிரி கோலமாக கண்ணாம்பா பாண்டியன் சபையில் நீதி கேட்க வருவார். பின்

தியாகராஜ பாகவதருடன் 'அசோக்குமார்' திரைப்படத்தில்



எம்.ஜி.ஆருடன்

மதுரை தீப்பற்றி எரியும். 'அன் னக் கிளி' படத்தின் உச்சகட்டக் காட்சி யிலும் அதேபோல சினிமாக் கொட் டகை தீப்பிடித்து எரிய, இரண்டு படங்களின் காட்சியும் ஒருங் கிணைந்ததாக அமைந்தது. அதன்பின் பல ஆண்டுகள் கழித்தே 'கண்ணகி' படத்தைத் தொலைக்காட்சியில் காண வாய்த்தது.

பி.யு. சின்னப்பாவின் நடிப்பு, பாடல் இவற்றுடன் உயிரோட்ட மான கண்ணகியாக கண்ணாம்பா நடித்திருப்பார். காதலும் ஊடலும் கொஞ்சலும் கெஞ்சலுமாய் கண் ணாம்பாவின் நடிப்பு அருமையாக இருக்கும். வழக்கம்போல ஆவேச மான வசனங்களுடன் இறுதிக் காட்சி; அதில் கண்ணாம்பாவின் நடிப்பு உச்சத்தைத் தொட்டது. இளங்கோவனின் இலக்கிய நயம் மிக்க உணர்ச்சிகரமான வசனங்களை, தெளிவாக உயிர்த்துடிப்புடன் பேசி நடித்தார் கண்ணாம்பா. 'கண்ணகி' படத்துக்கு முன்னால், எந்த ஒரு நடிகையும் இப்படி வீர வசனம் பேசி, உணர்ச்சிமயமாக நடித்தது இல்லை.

கண்ணீர்க் காவியமாய் இந்தப் படம் மாபெரும் வெற்றியை ஈட்டி யது. நாடகப் பாங்குடன் கதை சொல்லப்படும் சிலப்பதிகாரக் காப் பியம், இதற்கு முன்பே இருமுறை 'கோவலன்' என்ற பெயரில் பட மாக்கப்பட்டிருந்தாலும், 1941இல் ஜூபிடர் பிக்சர்ஸ் தயாரித்து 1942இல் வெளியான 'கண்ணகி' அடைந்த வெற்றியை அவை பெற வில்லை என்பது திரையுலக வர லாறு சொல்லும் செய்தி. (அதற்குப் பின்னும் ஒரு கண்ணகி கோவலன் கதை 'பூம்புகார்' என்று வெளி யானது.)

கண்ணாம்பா நடித்த கண்ணகியை மக்கள் கொண்டாடினார்கள். தமிழுக்கே உரிய சிறப்பான காப்பிய மான சிலப்பதிகாரம் மீண்டும் கண் டெடுக்கப்பட்டு நூறு ஆண்டுகள் ஆகியிராத நிலையில், காவிய நாயகி கண்ணகியை உலகறியச் செய்தார், தெலுங்கு பூமியில் பிறந்த கண் ணாம்பா.

மகாபாரதத்தின் திரௌபதி வஸ் திராபரணம், இராமாயண சீதையின் அக்னிப்பரீட்சை, அனுசூயா, நளா யினி, சந்திரமதி, சாவித்திரி என்று புராண, இதிகாசங்கள் கற்பித்த கற்புநெறிக்கு மாற்றாக தமிழ்க் கவி ஞர்கள் முன்னிறுத்திய கண்ணகி பிம்பம் அற்புதமானது. கண்ணகி தெய்வப்பிறவி அல்ல. வணிகக் குலத்தில் பிறந்து வணிக குல தர்மத்துக்கு உட்பட்டு வாழ்ந்தவள். மரபு சார்ந்து அதன் விழுமியங்களை நிலை நாட்டத் தொகுக்கப்பட்ட காவியம்.

மதுரை வரும் கோவலன், கண் ணகியின் ஒற்றைக் கால் சிலம்பை விற்க அங்காடித் தெருவுக்குச் செல் லும்போது, அது அரசியின் சிலம்பு என பொய்யாகக் குற்றம்சாட்டப்பட்டு விசாரணை இன்றியே மரண தண் டனை விதிக்கப்படுகிறான். இந்த அநீதிக்கு எதிராக கண்ணகியே மன்னனிடம் நீதி கோருவதன் மூலம் தன் கணவனுக்கு நேர்ந்த அவ மரியாதையைத் துடைக்க முயல் கிறாள். ஆனால், கண்ணகியின் அந்த அறச் சீற்றத்துக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்காமல், அவளது புருஷன் எவ் வளவு மோசமாக நடந்து கொண்ட போதும், பல ஆண்டுகள் அவளையே மறந்து கிடந்தபோதும், அவளது உடைமைகளை எல்லாம் ஊதா ரித்தனமாகச் செலவிட்டபோதும் கூட, அவள் தனது கணவனுக்கு விசுவாசமாக நடந்துகொண்டதற்கு முக்கியத்துவம் அளித்து பின்னர் பிரசாரம் செய்யப்பட்டதில், அந்த அறச் சீற்றம் மறைக்கப்பட்டுவிட்டது. எப்படியிருந்தாலும், கண்ணகியின் பிம்பம் என்பது இன்னமும் கண் ணாம்பாவின் பிம்பமாகவே இருக் கிறது.

'கண்ணகி' பட வெற்றி ஜோடியான பி.யு. சின்னப்பாவை வைத்தே கண் ணீருக்குப் பஞ்சமில்லாத மற்றொரு கதையான 'ஹரிச்சந்திரா' படத்தை சொந்தமாகத் தயாரித்தார் கண் ணாம்பா. ஆனால், திரையுலகின் சாபக்கேடான 'வியாபார தந்திரம்'

நவஜீவனம் படத்தில் சித்தூர் வி. நாகையாவுடன்

இந்தப் படத்தை முடக்கிப் போட்டது. திரைத்துறையில் அனுபவசாலியான ஏ.வி. மெய்யப்பச் செட்டியார் முன்னமே கன்னடத்தில் தயாரித்து வெளிவந்த வெற்றிப்படமான கன்னட 'ஹரிச்சந்திரா'வைத் 'தமிழ் பேச' வைக்கும் முயற்சியில் ரகசியமாக ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்தார். இரவு பகலாக இந்தப் படத்தின் டப்பிங் வேலைகள் விரைந்து முடிக்கப்பட்டு படமும் முதலில் வெளியானது. பிறகென்ன, அசல் தோற்று டப்பிங் 'ஹரிச்சந்திரா' மாபெரும் வெற்றிப் படமானது. தமிழின் முதல் டப்பிங் படம் என்ற பெருமையும் சேர்ந்தது. கண்ணாம்பா தயாரித்த 'ஹரிச்சந்திரா' தோல்விப் பட வரிசையில் சேர்ந்தது.

ஆனாலும், சின்னப்பாவும் கண்ணாம்பாவும் தொடர்ந்து பல படங்களில் இணைந்து நடித்தனர். 'அர்த்தநாரி', 'துளசி ஜலந்தர்', 'அரிச்சந்திரா', 'மங்கையர்க்கரசி' ஆகிய படங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. 'சுதர்ஸன்' மிகத் தாமதமாக வெளிவந்த படம். நாகையா புஷ்பவல்லி நடித்த 'சக்கரதாரி' படத்தின் மறு வடிவமே 'சுதர்ஸன்'. 'சக்கரதாரி' பெற்ற வெற்றியை இப்படம் பெறவில்லை. கே.ஆர். ராமசாமியுடன் 'தெய்வநீதி' என்ற படத்தில் இணைந்து நடித்தார், கண்ணாம்பா.

இந்தக் காலகட்டத்தில், ஜெமினியின் கூட்டுறவுடன் சில படங்களைச் சொந்தமாகவும் தயாரித்தார். அவற்றில் 'நவஜீவனம்' என்ற படம் குறிப்பிடத்தக்கது. இது தேசிய உணர்வை வெளிப்படுத்திய சிறப்பானதொரு படம். இதில் நாகையா, ஸ்ரீராம் ஆகியோர் கண்ணாம்பாவுடன் நடித்தனர். காந்தியின் கொள்கையான காந்தியத்தை சிறப்பாகச் சொல்லிய படம் 'ஏழை உழவன்'.

'லட்சுமி' என்று ஒரு படம் தயாரித்தார். மனோகர், சந்திரபாபு, எம். சரோஜா நடித்த அப்படமும் வெற்றி பெறவில்லை. 'நாக பஞ்சமி' என்றொரு படம் எடுத்தார். முன்னர் 'ஹரிச்சந்திரா' படத்துக்கு என்ன கதி ஏற்பட்டதோ அதே கதிதான் இந்தப் படத்துக்கும் நேர்ந்தது. அதோ கதி! அதே ஏ.வி.எம். நிறுவனத்தார் கன்னடம் மற்றும் தெலுங்கில் வெளியான படத்தை 'நாகதேவதை'யாக தமிழில் உருமாற்றி நான்கு நாட்களுக்கு முன்னர் வெளியிட்டு, கண்ணாம்பாவின் 'நாக பஞ்சமி'யை ஒன்றுமில்லாமல் செய்து, அவரை நஷ்டத்திலும் தள்ளிவிட்டனர்.

அதன் பின்னர், கண்ணாம்பா ஏராளமான படங்களில் அம்மா வேடங்களில் நடித்தார். மக்கள் திலகம், நடிகர் திலகம் இருவரின் தாயாகப் பல படங்களில் நடித்தார். கண்ணீர் சிந்திக் கசிந்துருகுவதும் கண்களை உருட்டி விழித்துக் கண்டிப்பு காட்டுவதும் என, தாயாக இரண்டு எதிர்நிலைகளையும் பல படங்களில் சிறப்புற வெளிப்படுத்தியவர். அம்மா வேடம் என்றாலும் இன்று வரை நினைவில் கொள்ளும் பாத்திரங்களாக அவை உள்ளன என்பது குறிப்பிடப்பட வேண்டியது.

'கண்ணகி'க்குப் பிறகு தீப்பொறி பறக்கும் வசனங்களை கண்ணாம்பா பேசி நடித்த படம் 'மனோகரா.' குறிப்பாக, சிவாஜி சங்கிலியால் பிணைக்கப்பட்டுத் தூணோடு கட்டிப்போடப்பட்ட நிலையில், 'மனோகரா! பொறுத்தது போதும்! பொங்கி எழு!' 'செவ்வாழைக் கூட்டத்தில் குதித்தாடும் மந்திகளே...' என்ற கலைஞர் கருணாநிதியின் வசனத்தை ஆவேசமாகப் பேசி நடித்த காட்சி, ரசிகர்களை மெய்சிலிர்க்கச் செய்தது. கதாநாயகனுக்கு இணையான கதாபாத்திரம் இது. கதாநாயகியை விட அதிக முக்கியத்துவம் பெற்ற பாத்திரமும்கூட.

'மக்களைப் பெற்ற மகராசி', 'வணங்காமுடி', 'உத்தமபுத்திரன்', 'படிக்காத மேதை', 'படித்தால் மட்டும் போதுமா?' போன்ற படங்களில் சிவாஜியின் தாயாராக அருமையாக நடித்தார். இதேபோல, எம்.ஜி.ஆரின் தாயாராகவும் பல படங்களில் கண்ணாம்பா நடித்தார். அவற்றில், 'தாய்க்குப்பின் தாரம்', 'தாயைக் காத்த தனயன்', 'தர்மம் தலை காக்கும்', 'நீதிக்குப் பின் பாசம்' ஆகியவை குறிப்பிடத்தக்கவை.

கண்ணாம்பா மொத்தம் 150க்கும் அதிகமான படங்களில் நடித்துள்ளார். சுமார் 25 படங்களைத் தயாரித்துள்ளார். இருந்தபோதும் கடைசிக் காலத்தில் சொத்துகளை விற்று கடனிலும் கண்ணீரிலும்தான் காலத்தைக் கழித்தார். கண்ணாம்பா நாகபூஷணம் தம்பதிக்குக் குழந்தைகள் இல்லை. அதனால் ஒரு மகனையும் மகளையும் தத்து எடுத்துக் கொண்டனர். மகளது பெயர் ராஜராஜேஸ்வரி. பிரபல இயக்குனர் சி. புல்லையாவின் மகன் சி.ஏ. ராவை ராஜராஜேஸ்வரி மணந்து கொண்டார். சி.ஏ. ராவ் ஒரு திரைப்பட இயக்குனர். கண்ணாம்பாவின் மகன் தபேலா கலைஞர்.

கண்ணாம்பா, புற்றுநோய் தாக்குதலுக்கு ஆளாகி 1964 மே 7 அன்று காலமானார்.

■

## வாசகர் கடிதம்

**பொன்னம்பலம் காளிதாஸ் அசோக், முகநூல்:**

ஸ்டாலின் ராஜாங்கம் - வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன் தொடர்பான விவாதத்தில், வீ.எம்.எஸ். அவர்களின் கூற்று சரியான பாதை நோக்கி செல்கின்றது எனக் கருதுகிறேன். சாங்கியம் மற்றும் சார்வாகம், இடைசாதி அல்லது அடித்தட்டு சாதி ஊடாய் பயணம் செய்தால், கருத்து ஒற்றுமை ஏற்படும். நல்ல சமுக மாற்றம் கிட்டும்.

காட்சிப்பிழை இதழ், கட்டுரைகள் வழியாக மட்டுமல்லாது, பயிலரங்கம் மூலமாகவும் நல்ல சினிமாவை நோக்கி நகருவது புதிய பரிமாணம். பொதுவாக காட்சிப்பிழை கட்டுரைகள் சமகால சமூக தகவல்களுடன் வரையப்படுவது, சமூகமும் சினிமாவும் வேறுவேறல்ல என்ற சிந்தனையை விதைகின்றது. இதற்கு உதாரணங்கள்: ராஜன் குறை, சேரலாதன் கட்டுரைகள். ஷங்கர்ராமசுப்ரமணியன் கட்டுரை மனோதத்துவ அலசலாகச் செல்வது வித்தியாசம். பெருமாள் முருகன் கட்டுரை தகவல் களஞ்சியம்.

ஒரு தரமான சினிமா இதழ் பயணிக்க வேண்டிய பாதை இதுதான் என்பதை காட்சிப்பிழை வெளிச்சமிட்டுக் காட்டுகின்றது.

**சூர்யாநிலா, சேலம்:**

நகர்ப்புறக் கீற்றுக் (டெண்டு) கொட்டகைகளில் பல படங்கள் பார்த்தவன் என்ற முறையில், சி சென்டர்களில் மறையும் திரையுலக வீழ்ச்சியினை சற்று வேதனையுடனே பார்க்கிறேன். 'குட்டிப்புலி'யின் வெற்றியும்கூட 'சன் பிக்சர்ஸ்'ன் கடும் விளம்பரத்தினால் பட்டி, தொட்டியெல்லாம் பரவி ஈட்டப்பட்டதே. ஏனைய படங்களின் நிலை அவ்வாறல்ல என்பதே உண்மை.

பீம்சிங்கின் வெற்றிக் கதையை வண்ண நிலவன் சரியாக எடுத்தாண்டுள்ளார். சிவாஜியின் ஆத்ம நண்பராகயிருந்து பல வெற்றிப் படங்களைத் தந்தவர் பீம்சிங். தான் நம்பிய கதையை, தனது மேதமைகளின் வழியே உடைத்துவிடாமல், அதை நல்லதொரு உயிராகத் திரைப்படங்களில் நடமாட விட்டவர்.

'மக்களைப் பெற்ற மகராசி' படம் பற்றிய பெருமாள் முருகனின் கட்டுரை நன்றாக வந்துள்ளது. கொங்குத் தமிழ் பேசிய முதல் படமென்று சொன்னாலும்கூட, கொங்கு நாடான கோவையில் பட்சிராஜா ஸ்டுடியோ இருந்த காரணத்தால் மேலும் பல படங்களில் கொங்குத் தமிழ்ப் பேசப்பட்டிருக்கலாமென்பதே எம் கருத்து. அது மட்டுமின்றி இயக்குநர் கே. சோமு சேலம் பகுதியில் (மாமாங்கம்) 'சம்பூரண ராமாயணம்' என்ற படத்தை எடுத்திருக்கிறார். சிவாஜி, என்.டி.ஆர். போன்றோரெல்லாம் இதில் நடித்துள்ளனர். 'முதலாளி' பட வேலைகளிலும் (இதுவும் சேலத்தில் எடுத்ததுதான்) சோமு ஈடுபட்டுள்ளார். ஆகையால் மேற்கண்ட படத்தில் கொங்கு உரையாடல் பகுதியை இவரே எழுதியிருக்க வாய்ப்புண்டு எனக் கருதுகிறேன். 'மணப்பாறை மாடு கட்டி' பாடலில், 'ஆத்தூரு கிச்சடிச்சம்பா பார்த்து வாங்கி விதை விதைச்சி...' என்ற வரிகள் வருகிறது. இது சேலம் ஆத்தூரல்ல; மதுரை ஆத்தூராகத்தானிருக்கும். 'மாயவரம் ஏரு பூட்டி...' இது தஞ்சை மயிலாடுதுறை. ஆக புகழ்பெற்ற ஊர்களின் பெயரை எடுத்தாண்டுள்ளார்களே தவிர இதற்கும் கொங்குவிற்கும் சம்பந்தம் இல்லை என்பதே நிதர்சனம்.

வி. நாகையா குறித்த உஷாதீபனின் கட்டுரையும், பி.யூ. சின்னப்பாவைப் பற்றிய க.சீ.சிவக்குமாரின் கட்டுரையும், எஸ். வரலட்சுமியைப் பற்றிய ஜீவசுந்தரியின் (ரசிகை) பார்வையும், எம்.ஜி.ஆரைப் பற்றிய கலாப்ரியாவின் எண்ணங்களும் படிக்க ஏதுவாகயிருந்தன.

**கு. இரவிச்சந்திரன், ஈரோடு:**

மறைந்த இயக்குநர் மணிவண்ணன் குறித்த அசோகனின் நினைவுகளில் மணிவண்ணனின் திரைப்பட வாழ்வு மற்றும் அரசியல் கண்ணோட்டம் முதலானவற்றை அறிய முடிந்தது. மணிவண்ணன், தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிகளிலோ காட்சியாக்கங்களிலோ பெரிய அக்கறை கொண்டவரில்லை. ஆனால், பகடியிலும் அரசியல் கிண்டல்களிலும் அக்கறை கொண்டவர். தான் இயக்கிய படங்களில் மட்டுமல்லாமல் நடித்த படங்களிலும் அதனை வெளிப்படுத்தியவர். இதனாலேயே தமிழ்த் திரைப்பட ரசிகர்களின் ரசிப்புக்கு உரியவராக இருந்தார் என்பது நிதர்சனமான உண்மை. ஈழ ஆதரவாளர், சிறந்த வாசகர், பொதுமேடைப் பேச்சாளர் என்பதோடு, சகஜமாகப் பிறரோடு பழகும் குணமுடையவராகவும் அவர் திரைப்பட உலகில் இருந்து வந்தது அதிசயமான ஒன்றாகக் கருதப்படுகின்றன. தெலுங்கானா புரட்சி குறித்துப் படம் எடுக்க வேண்டுமெனப் பதினைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பேசியிருக்கிறார். தொடர்ந்து அவரது திரைப்பட நடிப்பு, அரசியல் சிந்தனை மாற்றம் மற்றும் உடல் நிலை அத்தகைய சோதனை முயற்சியைத் தொடரவிடாமல் செய்திருக்கலாம். அவர், தமது முழுக் கவனத்தையும் ஒரு முனையில் குவித்திருப்பாரேயானால், ஒரு சிறந்த முழுமையான அரசியல் படமொன்றை வழங்கியிருக்க முடியும்.

சித்தூர் நாகையா பற்றிய 'மானசீகத் தந்தை' என்ற உஷாதீபன் கட்டுரை அற்புதம்.

**க.த.அ. கலைவாணன், வேலூர்:**

ஜூன் 2013 இதழில், இறவாப் புகழ்பெற்ற பாடகர் டி.எம்.எஸ். பற்றி மனுஷ்யபுத்திரன் கூற்றாக முகநூலில் இருந்து எடுத்துப் போடப்பட்டிருந்தது, நூற்றுக்கு நூறு உண்மை. உலகில் பல ஆளுமைகளின் அந்திம காலம் இருட்டிலேயே கழிந்திருக்கிறது. திடீரென அவர்களது மறைவுக்குப் பின் உதட்டளவு அனுதாபங்கள் ஊர்வலம் வரும். டி.எம்.எஸுக்கும் அந்த நிலைமையே காணக்கிடைத்தது.

எம்.ஜி.ஆர்., புரட்சி நடிகராக இருந்து புரட்சித் தலைவராக உயர்ந்த பாங்கை திறம்படச் செப்பிய சேரலாதன் பாராட்டுக்குரியவர். சோழ. நாகராஜன் எழுதி வரும் 'பேசும்படம்' அரிய செய்திகளைத் தருகிறது. வீணை பாலசந்தரைத் தமிழ்த் திரையுலகம் மறந்திருந்தாலும் காட்சிப்பிழையில் அப்பிழையை வண்ணநிலவன் சரிசெய்தது மகிழ்ச்சியே.

மொத்தத்தில் இதழுக்கு இதழ் சுவை கூட்டும் காட்சிப்பிழை பிறைகள் பல காணட்டும்.

**ப்ரியா தம்பி, முகநூல்:**

'எம்.ஜி.ஆரையும் ரஜினியையும் புரிந்து கொள்வது எப்படி?' ஒரு சுவாரஸ்யமான கட்டுரை. உண்மையில் எம்.ஜி.ஆரின் திரைப் பிரபலம் பற்றிய என்னுடைய பல கேள்விகளுக்கு இந்தக் கட்டுரையில் பதில் கிடைத்தது.

சினிமாவில் இயக்குனரிடம் உதவியாளராக சேருவதற்கு ஒரு போராட்டம், சேர்ந்த பிறகு சகிக்க வேண்டிய அவமானங்கள், உதவியாளராகப் பல வருடங்கள், பின் தயாரிப்பாளரைத் தேடும் போராட்டம்... என இருந்த நிலையை மாற்றியிருக்கிறார்கள் குறும்படங்கள் மூலம் சினிமாவில் நுழைந்து வெற்றிபெற்ற இயக்குனர்கள்... இந்த மாற்றம் பற்றியும் பல நல்ல கட்டுரைகள் இந்த இதழில் படிக்கக் கிடைக்கிறது. ■

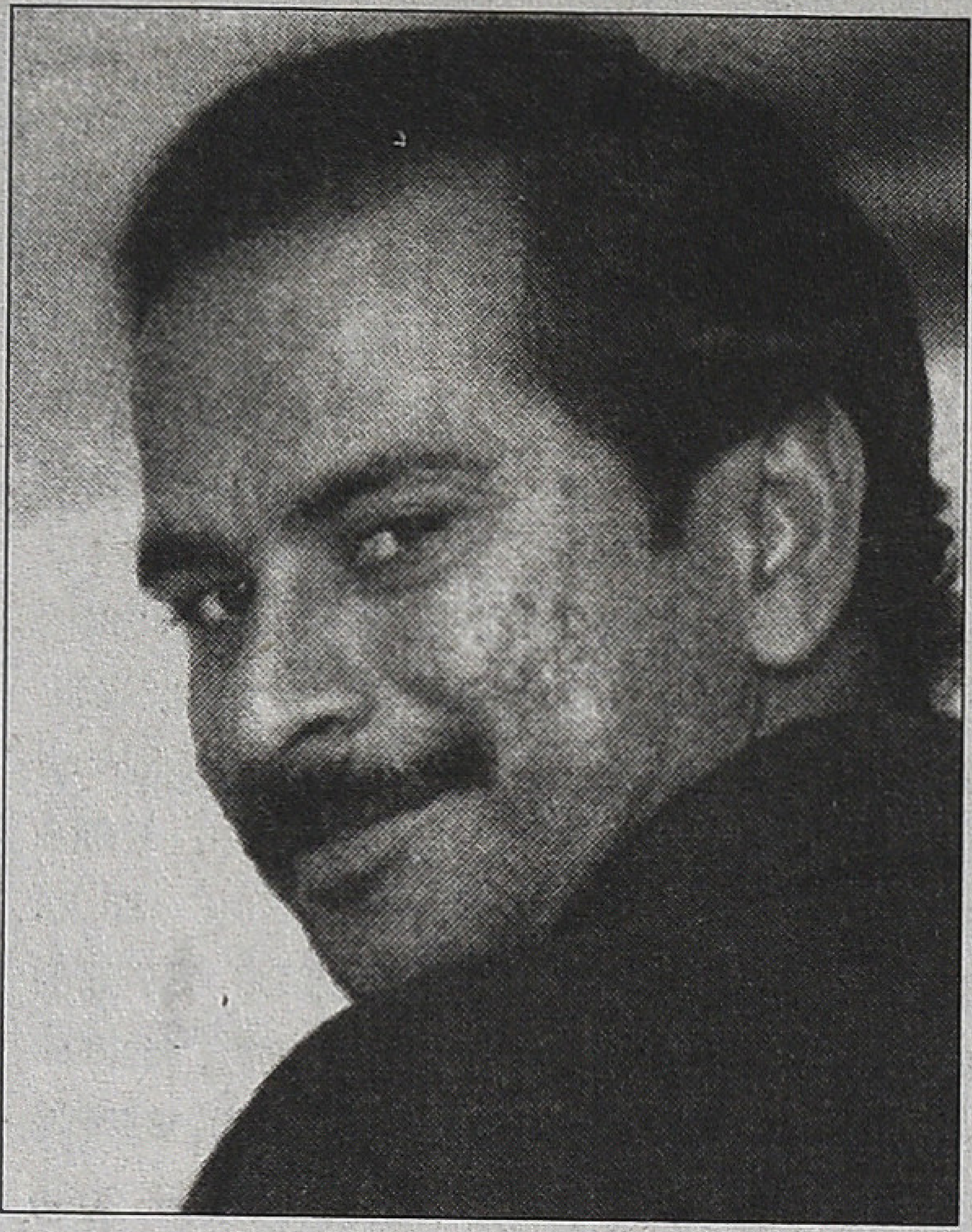
# நினைவில் திரையுள்ள மிருகம்

க.சீ. சிவகுமார்

எழுத்துப் பிச்சரில் பேர் வந்திராத நிலையில் ‘எனது திரை அனுபவங்கள்’ என எழுதுவது சரியா எனத் தெரியவில்லை. இன்றளவில் எனது அவ்வளவு அனுபவங்களும் வெறும் தரை உலக அனுபவங்களாகவே நிற்கின்றன. ‘த’ ‘தி’ ஆக மாறுவது ஒருவித உரிமைக் குரல்தான்.

‘உரிமைக்குரல்’ இந்தப் படத்தை ஒட்டி எனக்கு இரண்டு அனுபவங்கள் உண்டு. ‘உரிமைக்குரல்’ படத்தில் எம்.ஜி.ஆர். ஓட்டிய வெள்ளைக் குதிரையை, ஒட்டன்சத்திரம் குமார்ப் பெரியப்பா வாங்கியிருந்ததாக அப்பா சொல்வார். இதை எவ்வளவு தூரம் நம்புவது எனத் தெரியவில்லை. இப்போது குமார்ப் பெரியப்பாவும் உயிருடன் இல்லை; எம்.ஜியாரும் உயிருடன் இல்லை; வெள்ளைக் குதிரையும் உயிருடன் இருக்க வாய்ப்பில்லை. அப்படியே இருந்தாலும் அது ராம. நாராயணன் படக் குதிரை அல்ல ஆதலால், அது தன்னைத் தெரிவித்து உண்மைக்கு இட்டுச் செல்லாது.

இரண்டாவது, ஏழு அல்லது எட்டாம் வகுப்புப் படிக்கும்போது நடந்தது. சின்னதாராபுரத்தில் இருந்து கன்னிவாடிக்கு பள்ளிக்கூடம் முடிந்து பேருந்தில் வந்துகொண்டிருந்தபோது நேர்ந்த சம்பவம். அப்போதெல்லாம் பேருந்தில் பயணிப்பவர்கள் உடன் பயணிக்கும் சிறுவர் சிறுமியரிடம் வலிய உரையாடும் பழக்கமிருந்தது. என் அருகில் இருந்த நபர் அவ்விதமாகப் பேச்சுக் கொடுத்து– இன்றைய என்வயதில் அன்றைய அவர் இருந்தார் – தனது பெயர் கண்ணன் என்றும், தான் ‘உரிமைக் குரல்’ படத்தில் உதவி இயக்குனர் என்றும் சொன்னார். அவர் மீது



சொல்லொணாப் பிரியம் நிகழ்ந்தது. ஆதர்சம் என்ற வார்த்தை எனது பிரக்ஞையில் அப்போது இல்லை. ஒரு லேசான தாகம் குண்டலினி முதல் தொண்டை வரை எழுந்தது.

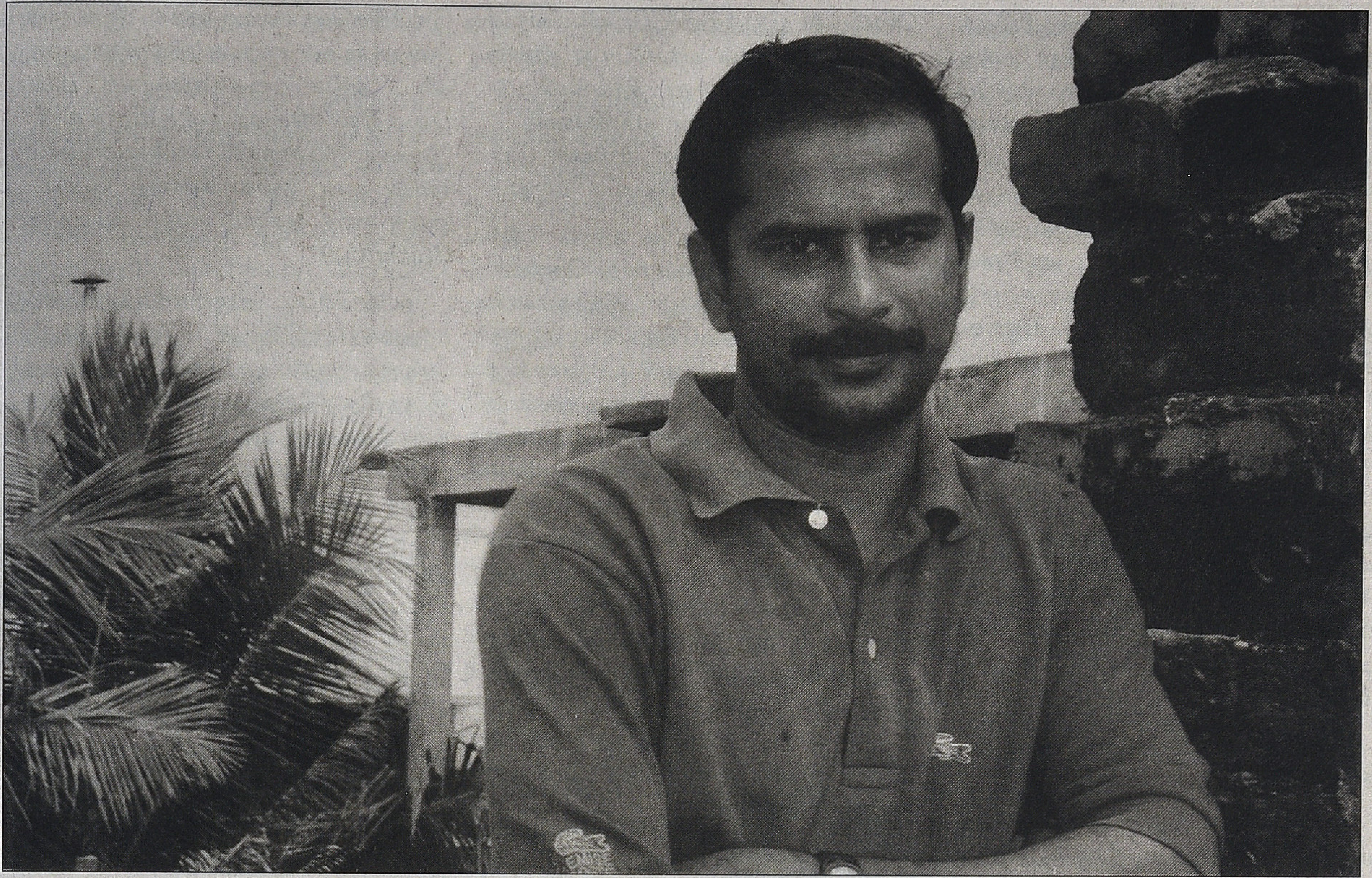
ஐம்பது காசு டிக்கெட்டில் படம் பார்த்தது; மணல் குவித்து டெண்ட்டுக் கொட்டாய்களில் பார்த்தது; ‘ஒரு கைதியின் டைரி’ ஒரு ரூபாய் டிக்கெட்டை நாலு ரூபாய்க்கு பிளாக்கில் வாங்கிப் படம் பார்த்தது என, காலம் கனவேகமாக ஓடிக்கொண்டிருந்தது. இந்தக் காலமாகப்பட்ட அம்சம் கடந்து வந்த பின் அப்படியான ‘கணவேகம் போன்ற’ பதிவைத் தருகிறதே ஒழிய தற்கணங்களில் என்னவோ அதற்கான பொருண்மையோடே செல்கிறது.

கி.பி. இரண்டாயிரம் முடிந்தபிறகே எனக்கு ‘சினிமா’க்காரர்களுடன் பழக்கமும் தொடர்பும் ஆரம்பமாகிறது. இதில் 2கே.வுக்கு முந்தைய நண்பர்கள் சிலர் சினிமாக்காரர்களாக மாறியதும் அடக்கம்.

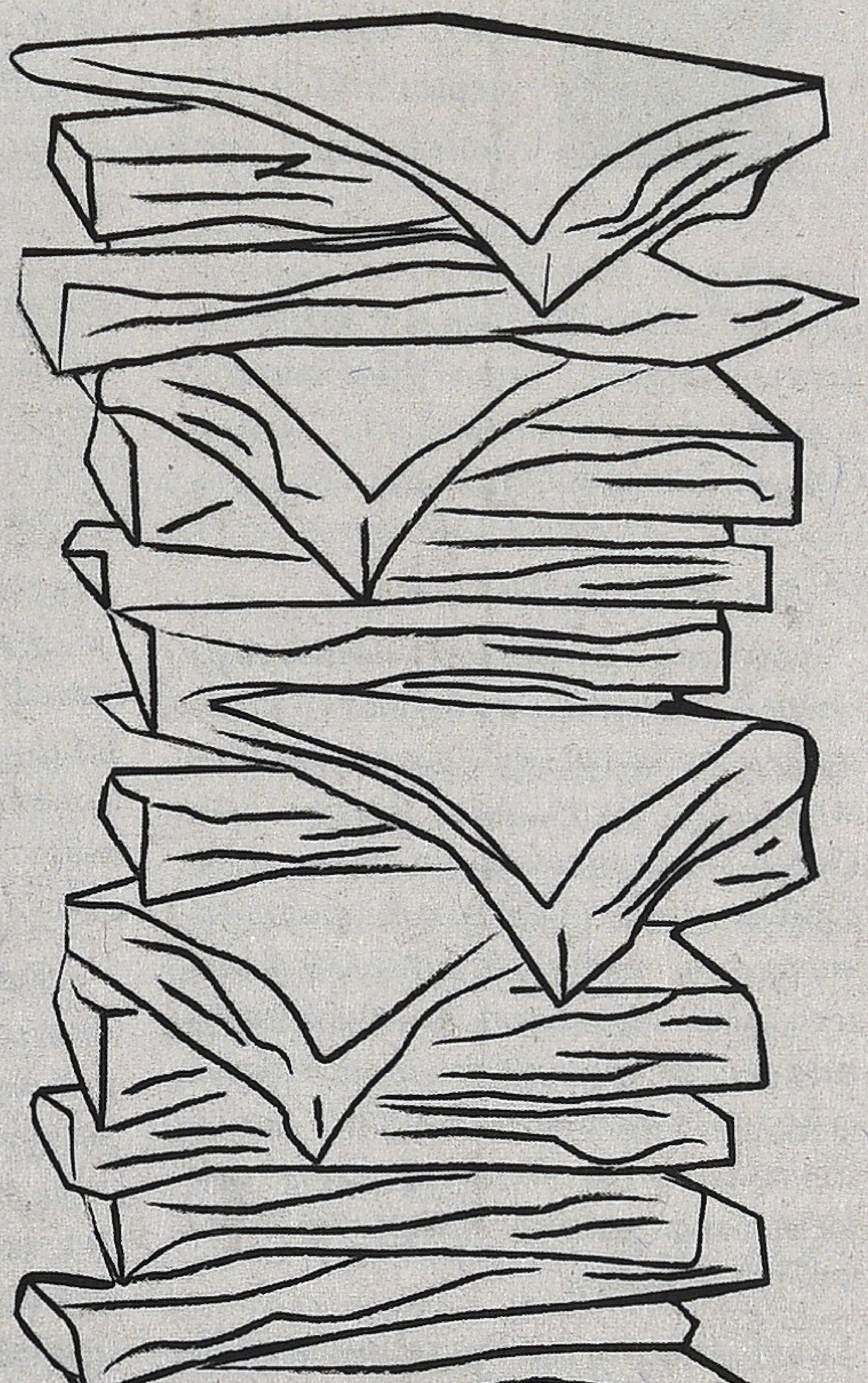
திருவான்மியூரில் புறச் சலனங்கள் அதிகமில்லாத வீட்டில் வைத்து, பெயரிலேயே வெற்றியை வைத்திருந்த ஒரு பெண், “சொந்தமாக ஒரு திரைக் கதையை வசனங்களுடன் எழுதிக் கொடுங்கள்!” எனக் கேட்டபோது உடனே ஒப்புக்கொண்டு பெங்களூரில் வைத்து அனேகமாக பத்து நாள் அவகாசத்தில் எழுதி முடித்தேன். திரைக்கதையைப் பொருத்த அளவில் அவகாசமும் சாவகாசமும் அர்த்தப்பாடுடைய சொற்களெனவே கருதுகிறேன். மிகவிரைவில் எழுதிமுடித்துவிடும் வல்லமை இருப்பினும் மனதளவில் ஒருவர் சாவகாசம் கொண்டவராக இருந்தாலே அந்த இயற்றுதல் சாத்தியம்.

எழுதிவைத்த காகிதங்களை பெங்களூரில் இருந்து சென்னைக்கு நான் கொண்டுவந்து சேர்த்தது, சுவைமிக்க அனுபவம். ரயிலேறி இரவுப் பயணத்தில் வரும்போது, ஏதோ ஒரு காட்டில் வண்டி நிலையமில்லாத இடத்தில் சிக்னலுக்கென நின்றபோது, சிகரெட் பிடிக்க இறங்கி விட்டேன்.

சரளைக்கல் பகுதியைக் கடந்து காலாற நடந்தபோது வண்டி சட்டெனக் கிளம்பிவிட்டது. ஓடிவந்து கிடைத்த படிக்கட்டில் தொற்றியபோது அதன் கதவு அடைத்துக்கிடந்தது. கூக்குரலிட்டு உயிர்ப்பதைப்பில் யுகங்களாய் நீண்ட சில நிமிடங்கள் பக்கவாட்டு ஜன்னல் பார்த்துக் கத்தியதில், கதவு திறந்தது; உள்ளே போனேன். இடம் மாறி அமர்ந்திருந்த என்னை டி.டி.ஆர். வந்து பார்த்து, “உன்னைப் பார்த்தாலே பேசஞ்சர்



**‘23ஆம் புலிகேசி’ கதையை சிம்புதேவன் என்னிடம் சொல்வதற்கு ஆர்வமாக இருந்தபோது நான் அதைக் கேட்கக்கூட ஆர்வம் காட்டவில்லை. நல்லதாக ஒரு ஸ்கிரிப்ட் எழுதி அனுப்பினால், தேசியத் திரைப்படக் கழகத்தார் உடனே நிதியுதவி செய்துவிடுவார்கள் என்கிற நம்பிக்கை என்னில் இருந்தது.**



மாதிரி இல்லியே. திருடன் மாதிரியே இருக்கியே?'' என்றார். எனக்குப் பிறந்ததிலிருந்தே அலுவலர்களுக்குப் பிடிக்காத மூஞ்சிதான். ஆனால், அந்த நாளில் அந்தக் கணங்களில் கதவு திறக்காமல் போயிருந்தால், ‘சரளைக் கல் பாதையில் சிதைந்த நிலையில் சிவகுமாரின் சடலம்’ என எகனை மொகனையாகச் செத்துப் போயிருப்பேன்.

ஸ்கிரிப்டை இயக்குனரிடம் ஒப் படைத்தேன். குழந்தைகளை மைய மிட்ட கதை அது. அது படமாக வில்லை. எழுத்துச் செலவும் கழுத்து வலியும் ஒரு விபத்தும் மிச்சமான அதற்கு எனக்கு ஒரு பைசா பெயர வில்லை.

“காசு வாங்காம எதுக்கு எழுதிக் குடுத்தே?” என பத்திரிகையாளரும் நாடகக்காரருமானவர் கேள்வி கேட் டார். நமது அலகிலா அபத்தங்களுக்கு எல்லையேயில்லை என்பதால் அவர் கடிந்துகொள்வதில்லை. அவர் அதிகபட்சமாக என்னை வரை யறுத்தது இப்படித்தான். “உனக்கு சொந்தமா உன்னப் பத்தி மதிப்பீடு... உம்ஹூம் மதிப்பீடு என்ன மதிப்பீடு... அளவீடே கிடையாது.”

பத்திரிகைகள், கதைகள் நிமித்தமாக சென்னையைச் சுற்றி வந்ததால் சினிமாக்காரர்களின் சந்திப்பு தொடர்ந்து நீடித்துக்கொண்டிருந்தது. '23ஆம் புலிகேசி' கதையை சிம்புதேவன் என்னிடம் சொல்வதற்கு ஆர்வமாக இருந்தபோது நான் அதைக் கேட்கக்கூட ஆர்வம் காட்டவில்லை. நல்லதாக ஒரு ஸ்கிரிப்ட் எழுதி அனுப்பினால், தேசியத் திரைப்படக் கழகத்தார் உடனே நிதியுதவி செய்து விடுவார்கள் என்கிற நம்பிக்கை வேறு என்னில் இருந்தது. மூட நம்பிக்கையினும் பார்க்க வலுவான சொல் ஒன்றை அதற்காக இப்போது தேடிக்கொண்டிருக்கிறேன். பிற்பாடு சிம்புதேவனுக்குப் படம் உறுதியான நிலையில் அவரிடம் உதவி இயக்குனராகப் பணியாற்ற விருப்பம் தெரிவித்து போன் செய்தேன்.

"நீங்க தாங்கமாட்டீங்க சிவகுமார், சாரி" என்றார் சிம்புதேவன்.

"நன்றி சிம்பு. கேட்பதற்கு எனக்கு எவ்வளவு உரிமை இருக்கிறதோ, அதே அளவு உரிமை உங்களுக்கு மறுப்பதற்கும் இருக்கிறது."

"ரொம்ப எழுதி எழுதி எழுதற மாதிரியே பேசவும் பழகிக்கிட்டீங்க."

வெட்டில் இருந்துவிட்டேன். 'வரம் தந்த தேவதைகள் வந்தபோது தூங்கினேன். வந்தபோது தூங்கிவிட்டு வாழ்க்கையெல்லாம் ஏங்கினேன்...' என்னும் மேத்தாவின் வரிகள் இப்படியான சந்தர்ப்பங்களில் கருதிப் பார்க்கத்தக்கன.

அதே கட்டத்தில் எனது தொடர் ஒன்றைப் படித்த ஓர் இயக்குனர் போன் செய்து சிலாகித்தார். அடுத்த நாள் அவரது பி.ஆர்.ஓ. எனக்கு போன் பேசி, "சார் உங்களைப் பார்க்கப் பிரியப்படுறார். என்னைக்கு எங்க வர்றீங்கன்னு சொல்லுங்க? சந்திக்கலாம்" என்றபோது, "இந்த வாரம் முழுக்க ஈவினிங்கள்ல புக்ஃபேர்ல இருப்பேன். வந்து பாக்கச் சொல்லுங்க..." என்றேன். (முடிந்தால் எல்லோரும் என்னை அங்கு வந்து பாருங்கள்! என்ற குன்றேறும் குமரனின் தொனி.)

இயக்கிக்கொண்டிருந்தார். நிர்வாகக் குளறுபடிகள் காரணமாக தொடரை விட அதிக நகைச்சுவைகள் பின்புலத்தில் நிகழ்ந்தவிதமிருந்தன. இல்லையென்றால் என்னையெல்லாம் ஏன் நகைச்சுவைத் தொடருக்கு கதை வசனம் எழுத அழைக்க வேண்டும்?

கான்செப்ட் உருவாக்கத்துக்காக சந்தானபாரதியுடன் பேச நேர்ந்தது. அவரது முதல் படத்தை நான் மறந்திருந்திருந்தேன். எனக்கு அவை நாகரிகத்தை விடவும் தகவல்கள் முக்கியம் என்பதால், "உங்க முதப் படம் எது சார்?" என்று கேட்டுவிட்டேன். 'பன்னீர் புஷ்பங்கள்' என்றதும் எனக்குள் எண்ணூறு சீரியல் பல்புகள் எரிந்து, "ஓ நீங்களும் வாசுவுமல்ல அது" என்று கேட்டுவிட்டேன். 'வாசு சார்' எனச் சொல்லியிருக்க வேண்டுமோ என வருந்திக்

**எதாவது ஒரு வேலையில் அல்லது பிசியான நிலையில் இருப்பவர்களைத் தேடித்தான் அடுத்த வேலைகளும் வாய்ப்புகளும் வருகின்றன. எந்த வேலை வந்தாலும் அதை முழு மனசாகச் செய்யலாம் என நானுந்தான் சும்ம்மாவே இருந்து பார்க்கிறேன். ஒரு வேலையும் வாய்த்தபாடில்லை.**

இந்த அளவில் அந்த உரையாடல் முடிந்தது. நான் ஒரு பதிப்பகத்தில் வேலை செய்துகொண்டிருந்தபோது இரண்டு திரைசார் வாய்ப்புகள் வந்தன.

எதாவது ஒரு வேலையில் அல்லது பிசியான நிலையில் இருப்பவர்களைத் தேடித்தான் அடுத்த வேலைகளும் வாய்ப்புகளும் வருகின்றன. எந்த வேலை வந்தாலும் அதை முழு மனசாகச் செய்யலாம் என நானுந்தான் சும்ம்மாவே இருந்து பார்க்கிறேன். ஒரு வேலையும் வாய்த்தபாடில்லை.

இல்லத்திரைகளில் சீரியல்களின் காலம் தொடங்கி, ஒரு மலர்ச்சி ஆரம்பமானபோதில், பாஸ்கர்சக்தி சொன்னதன் பேரில் முத்துச்செல்வன் ஒரு சீரியலுக்கு அழைத்தார். முத்துச்செல்வனிடம் நான் இரண்டாம் சந்திப்புக்குப் போகவில்லை. நான் ஏதோ அடுத்து உ.வே. சாமிநாதய்யர் ஆகப்போகிறவன் மாதிரி தெனா

அந்தத் திருவிளையாடலுக்கு ஒரு 'ஓ' போட்டு முடித்த மறுநாள் நண்பர் ஒருவர், "ஏங்க நீங்க டைரக்டரைப் போய் பாக்கலியா?" எனக் கேட்டபோதுதான், 'அடடா ஒரு கேட்டை சாத்தியிருக்கிறோம்' என்பதே எனக்கு உரைத்தது.

நண்பன் புகழேந்தி சொன்னது போல, 'சினிமாக்காரனா இருக்கறது ஒரு ஆட்டிட்யூட்'தான். எட்டே காலுக்கு பரட்டைத்தலையும் பீளைக்கண்ணுமாக டீக்கடையில் நிற்கிற உதவி இயக்குனர், ஒன்பதே காலுக்கு ஷூ சகிதம், தேநீரை மட்டுமே உணவாய் வைத்திருக்கிற வயிறுடன் முகத்தில் மலர்ச்சியை ஏந்திக்கொண்டு, விரைவு நடை போடும்போது தெரியும் அவர்கள் ஒப்பனைத் துறையினருக்கு எவ்வளவு சவால் என்பது.

புதிதாக ஒரு தொலைக்காட்சி ஆரம்பித்தபோது அதன் நகைச்சுவைத் தொடர் ஒன்றை சந்தானபாரதி

கொண்டிருந்தபோது, சந்தானபாரதி அதைக் கண்டுகொள்ளவில்லை. "அந்தப் படத்திற்கு நடிகையாக ராதா கிடைத்திருந்தால் நன்றாக இருந்திருக்கும்" என்றார்.

நான், "சாந்தி கிருஷ்ணா அந்தப் படத்தில் நடித்ததால்தான் அது பன்னீர் புஷ்பங்கள். அந்த வருடம் தமிழக அரசின் பரிசு கிடைத்திருக்க வேண்டிய படம் பன்னீர் புஷ்பங்கள்தான். 'அலைகள் ஓய்வதில்லை' அல்ல" என்றேன்.

(சிவக்குமார் சாருக்கு இவ்வளவு கொழுப்பு ஆகாது.) அந்தத் தொடரின் உதவியாளர் என்னை வெளியே அழைத்துக்கொண்டு வந்துவிட்டார். அவரும் 'தலையெழுத்து' என்பது போன்ற அர்த்தம் தரும் தலைப்பில் ஒரு படம் எடுத்தவர். கம்பெனி ஆஃபீசுக்குப் போய் அட்வான்ஸ் வாங்கிக் கொடுத்தார். இஸ்லாமியரான மேலாளரிடம், "இன்ஷா அல்லாஹ்"

என்று கூறி நான்காயிரம் ரூபாயைப் பெற்றுக்கொண்டேன்.

பெங்களூர் போய் அனுப்பி வைத்த நான்கு குறுந்தொடருக்கான வசனங்களை, “ஈ மெயில் வந்து சேரவில்லை” என சொல்லிவிட்டார்கள். ஒன்றுக்கு மூன்று முறை அனுப்பியும் மெயில்கள் போய்ச் சேரவில்லை என்றால் நாம் என்ன செய்யமுடியும்? பேரறிவாளனான இறைவனோ அந்தத் தொடரை அடுத்த வாரமே நிறுத்திவிட்டான். கடவுளருக்கும் நகைச்சுவைகள் போரடிக்கும்!

நான் பள்ளிக்கூடம் படித்த ஊரைச் சேர்ந்த ஒரு பெண், இயக்குனாராக மாறியிருக்கிறார். அவர் நான்கு ஆண்டுகளுக்கு முன் ஒரு முறை போன் செய்து என்னைக் கண்டுபிடித்து, நான் பாடியில் தங்கியிருந்த அறைக்கு வந்து, தனது படத்துக்கான அட்வான்ஸ் தந்தார். அட்வான்ஸ் தொகை ஐந்தாயிரம். எனது முதல் அட்வான்ஸாளர் அவர்தான். அவர் தந்த தொகை நான் முதலாவதாக எனது சிறுகதைக்கு வாங்கிய அதே தொகை. என் கண்களுக்குக் கீழே நீர்க்கோடு. புவியீர்ப்பு விசையை எதிர்த்து மேல் நோக்கிக் கண்ணீர் வடிக்க முடியாது. அவர் திகைக்க ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னே, “இதைப் பெரிதாக எடுத்துக்கொள்ள வேண்டாம். நான் விக்கிரமன் படத்துக்கே அழுவேன்” என்றேன். அவர் சிரித்துவிட்டார். சூழல் சகஜமாகியது. காரிலும் ஊரிலுமாக பேசிய அந்தக் கதைக்கும், இனி வரப்போகும் படமாகிய ஹலிதா ஷமீம் இயக்கிய ‘பூவரசம் பீப்பி’க்கும் சம்பந்தம் எதுவுமில்லை.

கோல்டன் ஆம்பர் சின்னத்திரைகளுக்கான தயாரிப்பு நிறுவனத்தாரால் தயாரிக்கப்பட்ட ‘வாங்க பேசலாம்... வாங்க’ நிகழ்ச்சிக்கு எழுத்தாளனாகச் செயல்பட்டுக் கொண்டிருந்தபோது இரண்டு பட வாய்ப்புகள் ஒரு சேர வந்தன. ‘வாங்க பேசலாமில்’ கோல்டன் ஆம்பரும் நானும் தேவைகள் கருதி மன ஒருங்கியைவுடன் பரஸ்பரம் கைவிட்டுக்கொண்டோம். அந்த நிகழ்ச்சியில் பெரியார்தாசனுக்குப் பதிலாக வந்த எஸ்.எஸ். சந்திரனுக்கு நான் எழுத நேராதது, எனக்கு வாய்க்காததால் கிடைத்த அதிர்ஷ்டங்களில் ஒன்று.

மறுக்கவுமில்லை, வேண்டவுமில்லை என்கிற நிலையில் கோல்டன் ஆம்பர் இருந்தபோது நான் ஒரு படத்துக்கு ‘கைப்புள்ள’ மாதிரி எழுத ஒப்புக்கொண்டேன். சென்னை விருகம்பாக்கம் தாண்டிய அந்த அலுவலகத்துக்கு திருச்சியிலிருந்து ரயிலேறி வந்து இறங்கிய காலையிலேயே, மணி பர்ஸ் தொலைந்துவிட்டிருந்தது. அதையே துர்ச்சகுனமாக மனதில் கொண்டு அடுத்துக் காசு பெயர்த்துக்கொண்டு ஊர் போய்ச் சேர்ந்திருக்கவேண்டும். சிலப்பதிகார காலத்திலிருந்து துயர் இடறப்போகும் பாட்டுடை நாடகர்கள், விருச்சி மற்றும் தற்குறிப்பேற்றம் போன்றவற்றை மதிப்பதில்லை. பர்ஸ் தொலைந்தாலும் பாக்கெட்டில் மிஞ்சிய காசுடன் (அன்றைக்கு செல்போன் தொலையவில்லை!) பேதலித்து நின்றபோது, சக அதிர்ஷ்டக்கட்டையான ஃபிரான்சிஸ் கிருபாவைச் சந்தித்தேன். பத்தோ இருபதோ ரூபாய்கள் கொடுத்து, “முதல்ல அந்த ஆஃபீசுக்குப் போங்க, அப்புறம் பாத்துக்கலாம்” என அனுப்பினார். அந்த அலுவலகத்துக்குப் போனதும் அடுத்து அங்கேயே சில நாட்கள் உறையவேண்டி வந்தது.

ஏனெனில், இயக்குனர் பேசிய வசனம் அப்படி.

“இத பாருங்க சிவா! இது எனக்கும் ஃலைப்; உங்களுக்கும் லைஃப்.”

கிட்டத்தட்ட ஒரு மாதமோ இரண்டு மாதமோ அல்லும் பகலும் கிடந்து மொத்தப் படத்தையும் எழுதியாயிற்று. அலுவலகத்தின் உணவு முறை தனிக் கதை. அட்வான்ஸ் வாங்காத படத்துக்கு, வசனம் எழுத சொந்தக் காசில் வெள்ளைக் காகிதங்களும் வாங்கிய ஆசாமி நானாக இருந்தேன். வசனங்கள் எழுதி முடித்த இரண்டு நாளில் கிளம்பி வந்துவிட்டேன். கிளம்பிவிட வேண்டியதாக நேர்ந்தது.

படம் வரவில்லை என்று வைத்துக் கொள்ளுங்கள். படமாக வந்து ஊத்திக்கொள்வதைவிட வராமலே போய்விடுவது நட்டத்திலிருந்து லாபம்.

அடுத்தும் ஒரு முறை, “எனக்கும் லைஃப் உங்களுக்கும் லைஃப்” என்ற வசனத்தைக் கேட்டபோது ஃபோனை உடனடியாக கட் செய்தேன். இப்போது எனது பிரச்சினை என்னவென்றால், ‘எனது வாழ்க்கையலையே வாழ்க்கை கிடையாதேங்க... இன்னிமேப்பட்டு... சினிமாவுல... என்னத்தப்போயி... என்னத்த... ஆனாலும் சினிமா சான்ஸ்... வரு... ஆனா வராது’ என்பது மாதிரியேதான்.

கேளுங்கள்! படம் வருகிறதோ இல்லையோ... அட்வான்ஸ் வாங்கிக் கொண்டு செயல்பட்டால் அட்வான்ஸாவது மிஞ்சும். இல்லையென்றால் மிஞ்சுவது துயரம் மட்டுமே.

இயக்குனரான அந்த நண்பர் என்னைப் பிரிந்தது நியாயம். ஒரு முட்டாளான அபத்தக் கனவுவாதி பெறவேண்டிய அதிகபட்ச அவமானத்துடனும், கைநடுக்கத்துடன் கூடிய பதற்றம் மற்றும் உதறல்களுடனும், அங்கிருந்து வெளியேற வேண்டியதாயிற்று. சூழ்நிலைகளை இரண்டு தரப்புடனும் அலசும் பார்வை இருப்பதால் அவரை நான் இன்றளவும் நண்பனாகவே பாவிக்கிறேன். அவரும் அவ்விதமாகவே பாவிப்பதாக நம்புகிறேன். முதல் பிராஜெக்டைக் கைவிட்டு அடுத்த முயற்சியில் அவர் இறங்குகிறபோது என்னை ‘ஆணி புடுங்கக்’ கூப்பிடவில்லை. நல்லது.

அந்தக் கதை வசன காலம் ஓடிக் கொண்டிருக்கையிலேயே எனது இயக்குனரிடம் கவுரவப் பணியாற்ற வந்திருந்த இளஞ்சேரன் ரொம்பவும் தயங்கி, “இந்தப் படத்துலயும் பண்ணிக்கிட்டு இன்னொரு படத்திலயும் பணியாற்றினால் பரவாயில்லையா?” என நயந்து, என்னையும் இயக்குனரையும் நயந்து கேட்டு (தர்மம் செத்தாலும் தார்மீகம் சாகாது சாமி), தான் உதவி இயக்குனராகப் பணியாற்றிய இயக்குனரிடம் என்னை அழைத்துப்போனார். வசனம்: சிவகுமார். நல்ல எதிர்பார்ப்பு. இயக்குனரின் பெயரும் எனது பேராக இருந்ததில் புல்லரித்தேன். படத்தின் பூஜையே மறுநாளாக இருந்தது. பூஜை முடிந்ததும் சூட்டிங், ஆரம்பம். முதற்கட்டக் காட்சிப்படுத்தல்கள் நிமித்தம் உத்தேசித்த ஆறோ ஏழோ

காட்சிகளுக்கு இரவோடிரவாக வசனம் எழுதினேன்,

மறுநாள் சூட்டிங் ஸ்பாட்டில் பூஜைக்கே இயக்குனர் வரவில்லை. பூஜை முடிந்து கேமராக் காலத்தின் போதுதான் வந்தார். பொதுவாகவே சிவகுமார்கள் அவ்வளவு சரியாய் இல்லையா அல்லது ஒட்டுமொத்த சிவகுமார்களுக்கும் சேர்த்து சின் சியாரிட்டியை 'இருவரைப் பெற்ற மார்க்கண்டேயனே' முடித்துத் தள்ளி விட்டாரா தெரியவில்லை.

அன்றைக்கு ஷூட்டிங் முடிந்தது. எனக்கு முறையாகப் பேசத் தெரியவில்லை. அல்லது யாரும் என்னிடம் முறையாகப் பேசவில்லை. பேக் அப் சொன்னதும் டைரக்டரின் காரில் நானும் போய் ஏறிக் கொள்ளவேண்டுமா அல்லது எதாவது ஒரு ஜெனரேட்டர் வேனில் ஏறிக் கொண்டு, "நானும் ஷூட்டிங் போறேன், நானும் ஷூட்டிங் போறேன்" என்று கதறவேண்டுமா தெரியவில்லை. அடுத்தடுத்த படபடப்புகளுக்கு (இதை படப்பிடிப்புகளுக்கு என்று வாசிக்கிறீர்கள்தானே?) நான் பங்கேற்கவில்லை. கொஞ்சம் தள்ளிப் போனாலும் படம் வெளியாகியது. படத்தில் இளஞ்சேரனின் பெயரும் இல்லை.

கண்ணாடியில் ஒட்டிய ஸ்டிக்கர் பொட்டை ஒரு பையன் அணிகிற மாதிரிக் காட்சி வருகிற அந்தப் படத்தை நான் பார்க்கவில்லை. ஒருவேளை அந்தக் காட்சிகூட இல்லாமல் போயிருக்கலாம். சினிமாவின் வெட்டுகளுக்கு அளவே இல்லை. இந்த விதி கேமரா ரோலுக்கு மட்டுமே உரித்தான ஒன்றல்ல.

இந்த சினிமா வேலையெல்லாம் மனைவி வெளிநாட்டில் இருந்தபோது நடந்தவை. அதனால், அவர் என்மீது நம்பிக்கை கொள்ளும் சாத்தியங்களை நான் உருவாக்கவில்லை. அவர் திரும்பித் தாயகம் வந்தபிறகும் சில நிகழ்ச்சிகள் நடந்தன.

மனைவி பெங்களூரிலிருந்து வந்ததும் பழைய இடமான பெங்களூர் சென்று சேர்ந்ததும் திரு. குமரன் தேடி வந்தார். காதற்கதிரிடம் பயின்றுவிட்டு வாழ்நிலை நேர்தலில் சிங்கப்பூர் சென்றவர். மூலகத்தில் கொங்கு பிராந்தியத்தைக் கொண்டிருந்தவர். தமிழ்ச் சினிமாக் கனவாளர். தமிழ்நாடு வந்த கையோடும் பையோடும் என்னைப் பார்க்க வந்தார். என்னைத் தேடிப்பிடிக்க வலைப்பக்கம் உதவியிருக்கிறது. (நான் ஏற்கெனவே பிளாக்கர்; அப்போது கூடுதல் பிளாக்கர்). குமரனுக்குக் கதையிலும் வசனத்திலும் பஞ்சமில்லை. திரைக்கதையை வசனம், காட்சி, விவரணைகளுடன் ஒரு பவுண்டு வொர்க்காக எழுதித்தர ஆள்வேண்டும். அதுவும் ஆகச் சீக்கிரம்.

ரூம் போட்டு எழுதுவது திரைக் கதைக்கு அவசியமே. "சிவா ரூம் போடற காச உங்களுக்குத் தந்துட்டுப் போனா அது உங்களுக்காவது பிரயோஜனம்" என்றார் குமரன். அந்த டீலிங்கும் அந்த எதார்த்தமும் ரொம்பப் பிடித்திருந்தது.

கனவுகள் மிக, தம்பி ரங்கசாமியின் வீட்டில் நானும் அவரும் மட்டும் ஒரு வாரம் தங்கி எழுதினோம். குமரன் திரைக்கதையில் சொல்லிக் கொடுத்தவை இரண்டு. முதலாவது: 'கில் யுவர் பேபீஸ்' (வசனம் முதற் கொண்டு ஏதொன்றையும் அழிக்க மனமொப்புவதில் உள்ள நல்லதை, ஒரு புத்தக எழுத்தாளர் மற்றும் புத்தகத்தின் பெயர் உட்படச் சொல்லி விளக்கினார்.) இரண்டாவது: 'கட்டு' என எழுதி காட்சித் தாவுதல் பற்றியது. இதைப் புரியவில்லை என நான் வினவியபோது காலப்போக்கில் புரியும் என்றார். விளங்கிக்கொள்ளக் கூட சாவகாசம் இல்லாத அதை எழுதி முடிக்க எனக்கு ஏழுநாள் அவகாசம் தேவைப்பட்டது. எழுத்துப் பிரதி எழுதி முடிக்கப்பட்டபோது, "கதை எழுதற சிவகுமார் இதுல தெரியமாட்டேங்கறான்" என்பது அதன் மீதான அவரது விமரிசன மாயிருந்தது.

விரும்பிய செயல்கள் ஈடேறாத ஒரு விடைபெறல் அது.

"உம்ம கூடப் படம் பண்ணாட்டி என்ன! சும்மா பாக்கக் கிடைக்க மாட்டீறா?" என்பதுதான் அவர் மீது மானசீக உறவு. போன் நம்பரும் மெயில் ஐடியும் நமக்குத் தெரியாவிட்டால் அது மானசீக உறவுதானே.

அடுத்து பெங்களூரிலேயே இருக்கும்போது திடீரென கரு. பழனியப்பன் அவர்களிடமிருந்து அலைபேசி. 'அசோக மித்ரன்' என அவர் ஒரு படம் எடுப்பதாக தினத்தந்தியில் நான் விளம்பரம் பார்த்திருந்த அடுத்த வாரம் அந்த அழைப்பு. ஹீரோவின் பெயரை எழுத நிஜமாகவே முப்பது வினாடிகள் தடுமாறுகிறேன். ஆங்... அருள் நிதி. நல்லவேளை தயாநிதி அழகிரியும் நடிக்க வராததால் இந்த அளவில் தடுமாற்றம் முப்பது நொடியோடு முடிந்துவிட்டது.

அசோக மித்ரனின் நிமித்தமே நான் அழைக்கப்பட்டிருக்கிறேன் என்றதும் ரொம்ப மகிழ்வாகிவிட்டேன். நிச்சயம் வசனம் எழுதக் கூப்பிடவில்லை என்பது எனக்குத் தெளிவு. எனது மயக்கங்களை குமரன் காலி செய்து விட்டிருந்தார். அதிலும், கரு. பழனியப்பனுக்கு நாம் வசனம் எழுதித்தர வேண்டியதில்லை என்பதால் ரொம்ப உற்சாகமாகப் போனேன். வாழ்க்கை பாதி, எடுக்க வேண்டிய படம் பற்றிப் பாதி என டிஸ்கசனும் ஓடியது. கவரில் வைத்து சன்மானம்; பொட்டெனப் போட்டுடைக்கும் எதார்த்தம்; நகைச்சுவை; மாறாத மதிப்பீடுகள் மீது மாறாத நம்பிக்கை... ரொமான்டிக்கான டிப்ளமேட் அவர். அவரிடம் நான் கற்றுக்கொண்டதை நான் அவரிடமேகூட அமல்படுத்த வில்லை. அசோக மித்திரனில் 'தி' மட்டும் நழுவி அசோக மித்ரன் ஆகியிருக்கிறது என நினைத்தேன். கடைசியில் அசோக மித்ரனே நழுவி விட்டது. படம் வருகிற கூறைக் காணோம்.

'புதுமைப் பித்தன்' எனப் படம் எடுக்க எம்.ஜி.ஆரும் 'கல்கி' எனப் படம் எடுக்க பாலச்சந்தரும் இருந்தார்கள். 'அசோகமித்திரன்' என ஒரு படம் எடுக்க முடிந்தால், அடுத்து 'வண்ணநிலவன்' என்றோ 'வண்ணதாசன்' என்றோகூடப் படம் எடுத்துவிட முடியும் என நம்புகிறேன். கரு. பழனியப்பனின் எடுத்த படமான 'ஜன்னலோர'த்தில் எனக்கு இடமில்லை. ஆனால், என் வாழ்க்கை வண்டியில் மறுபடியும் ஒரு ஜன்னலோரம்... குடும்பமே பெங்களூரிலிருந்து தமிழ்நாட்டுக்கு வந்துவிட்டோம்.

காடுகாத்து தண்ணிபாய்ச்சிக் கொண்டு விவசாய வேலைகளில் இருந்தபோது சென்னையில் இருந்து

வசனகர்த்தா ஒருவரிடமிருந்து அழைப்பு. அவர் இயக்கப்போகும் படத்துக்குத்தான். போன முதல் நாள் எனக்கு ஒருநாள் கதை கேட்ட களைப்பு. மறுநாள், பிளாக்குகளில் நிறைய எழுதும் நண்பரொருவர், தன்னை வசனத்துக்கு கூப்பிட்டிருக்காருங்க என்று என்னிடம் சொல்லிவிட்டு அவரும் கலந்துகொண்டதில் திகைப்பு. அதற்கும் அடுத்து ஒருநாள் வெற்றிகரமான 'ஓட்டம்' கண்ட படத்தின் வசனகர்த்தாவும் கூடுகைக்கு வந்தபோது எனக்குள் பேதலிப்பு. நான் தெளிவாகச் சொல்லிவிட்டேன்... "நான் இந்தப் படத்தின் அப்பரண்டிசு."

படத்தின் இசையமைப்பாளர்களும் வந்திருந்த ஒரு நாளில் பட்டாம்பூச்சிக் கவிஞனும் வந்திருந்து பத்தே நிமிடத்தில் ஒரு மெட்டுக்குப் பாட்டெழுதினார். (எழுதினான் என்பது அகவிளி; எழுதினார் என்பது புறச்சூழல் விதி.)

படம் இன்றுவரை வரவில்லை. பின்னாளில் படக்கதை நீக்கி என்னளவிலான சம்பவங்களைச் சொன்னபோது ஒரு நண்பர் "லவ் ஸ்டோரியா?" என்றார்.

"ஆமாங்க."

"யூத் ஃபுல்..."

"யெஸ்."

"பதினஞ்சு வருஷமா இதே யூத் ஃபுல் எனர்ஜிடிக் ஸ்டோரிதான்."

"ஓ... யெஸ்'' என்றேன். (இது இதுகாறும் பாவிக்கப்பட்ட ஓயெஸ்சிலிருந்து மாறுபட்டது.)

தயாரிப்பாளரின் மற்றைத் தொழில் அலுவலகமும் அன்னாரது கற்றைப்பொழிவு (சினிமாதாங்க) அலுவலகமும் ஒன்றாக இருக்கக் கூடாது என்பதைமட்டிலும் இந்த அனுபவத்தில் கற்றுக்கொண்டேன். நான் தயாரிப்பாளராக இருந்தால் அப்படித்தான் வைத்துக்கொள்வேன்.

**கிட்டத்தட்ட ஒரு மாதமோ இரண்டு மாதமோ அல்லும் பகலும் கிடந்து மொத்தப் படத்தையும் எழுதியாயிற்று. அட்வான்ஸ் வாங்காத படத்துக்கு, வசனம் எழுத சொந்தக் காசில் வெள்ளைக் காகிதங்களும் வாங்கிய ஆசாமி நானாக இருந்தேன். அலுவலகத்தின் உணவு முறை தனிக் கதை.**

லட்சுமி சரவணக்குமாரின் எடுத்துரைப்பின் பேரில் வசந்தபாலன் ஒரு சிட்டிகைக்கு அழைத்திருந்தார். அந்த சிட்டிங் சீக்கிரமே முடிந்து போய்விட்டதால் சிட்டிகை என்பது சரியான சொல்லே. நான் சென்னையில் கால் வைத்த நிமிஷம், "உடனே வத்தலக்குண்டுக்கு வா!" என அழைப்பு வந்துவிட்டது. தன் கதையைச் சொல்லும்முன் என் கதையைக் கேட்டுவிட்டு வசந்தபாலன், "நீங்க போறதுன்னா போங்க சிவகுமார்'' என்று சொல்லிவிட்டார்.

அப்புறம் என் பற்றுறுதியை நிரூபித்தபின் ஒரு அமர்வு நிகழ்ந்தேறியது. மசோதா தனது தேற்ற நிலையை அடையும் முன்னரே கைவிடப்பட்டுவிட்டது. முன்னம் தீர்மானித்திருந்த பழைய வேலைகளில் வசந்தபாலன் பிசியாகிவிட்டார். இதை அறியாமல் நான் அவருக்கு இரண்டு ஸ்கிரிப்டுகளின் முன் வரைவுகளை மின்னஞ்சலில் அனுப்ப எத்தனித்தபோது குமரன் சொல்லிக்கொடுத்த 'கட் டூ' பிடிபட்டாற்போன்ற மங்கலான உணர்வு ஏற்பட்டது.

இந்த சினிமா விவகாரத்தின் மிக முக்கியமான அம்சமே... "எங்கே இருந்து எப்படி போன் வருமோ?" எனப் பதைத்துக் கொண்டிருந்தீர்களேயானால் ரொம்பக் கஷ்டம்தான். குடும்பத்தை அவர்தம் பழகிய பாட்டையிலான செண்ட்டிமெண்ட் மற்றும் நச்சரிப்பு விவகாரங்களிலிருந்து புறங்கண்டு, லேசானதாகவோ மேலானதாகவோ ஒரு துறவு நிலையை எய்தியிருக்கவேண்டும். அல்லது இதரர்கள் மீது மேலாதிக்கமும் ஆளுமையும் செலுத்தத் தெரிந்திருக்கவேண்டும். இது இதர வெளிப்பாட்டு வடிவங்கள், கலைகள் ஆகியவற்றுக்கும் ஓரளவு பொருந்தக்கூடிய விதியே.

குடும்பத்தைக் கையாளுவது போலவே தன்னையும் கையாளத் தெரிந்துவிட்டால் மேன்மை இன்னும் கொஞ்சம் கூடிவரும்.

ரொம்பவும் மேலாண்மை பழகிவிட்டால் கதை, திரைக்கதை, வசனம், இசை, பாடல்கள், இயக்கம் (தேவைப்பட்டால் தயாரிப்பு) அவ்வளவையும் நாமே செய்துவிடலாம். நானும் பார்க்கிறேன் இப்படி இதர வகை பல்துறைக் கையாளுனர்கள் 'உடைகள்' என்று ஏன் பேர் போட்டுக்கொள்வதில்லை. (உடை என்பது அதன் சிலேடைப் பொருளில் கூட தமிழ் சினிமாவுக்கு நெருக்கமில்லாத சங்கதிதான்.)

எப்போதும் சொல்லில் வருவது பாதி, நெஞ்சில் தூங்கிக் கிடப்பது மீதி என்பதால் முடிவு நோக்கி வருகிறேன். திரை அனுபவங்களைப் பொருத்த அளவில், நான் பனிமூடிய கண்ணாடிச் சுவரின்மேல் ஒரு பூனையாய் அமர்ந்திருக்கிறேன்.

நந்தன் ஸ்ரீதரன் தனது மூன்றாவது படத்துக்கு என்னை வசனம் எழுதப் பணித்திருக்கிறார். நகுலன் பொன்னுசாமியிடம் அவரது அடுத்த படத்துக்கு 'உதவி இயக்கு'னராகச் சேர்ந்துகொள்ள விழைவைத் தெரிவித்திருக்கிறேன்.

இதுவரை எழுதியவற்றை, ஆசை அலறலாகவோ உரிமைக் குரலாகவோ, எப்படியும் எடுத்துக்கொள்ளலாம். 'உரிமைக்குரல்' பற்றி இரண்டு விஷயங்கள்.

முதலாவது: அதன் உதவி இயக்குனர் என்று ஒருவர் தன்னறிமுகம் செய்துகொண்டபோது நான் கொண்ட வேட்பின் தாகம் இன்றளவும் தணிக்க இயலாததாக இருக்கிறது. இரண்டாவது: ஒரு பிரத்யேகக் குதிரை பற்றியது. அது நினைவில் திரையுள்ள மிருகம். அதற்கு லாயமும் கிடைக்கவில்லை, லாடமும் அடிக்கப்படவில்லை. ■

# கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன்

வண்ணநிலவன்

தமிழ்த் திரைப்படங்களில் வசனத்திற்குத் தனி அந்தஸ்து ஏற்படக் காரணம் இளங்கோவன். கண்ணாம்பா நடித்த 'கண்ணகி' படத்துக்கு இளங்கோவன் எழுதிய வசனம் அவரது தனித்துவத்தைக் காட்டுகிறது. இளங்கோவன் ஒரு முன்னாள் பத்திரிகையாளரும்கூட. புதுமை பித்தன், ஏ.என். சிவராமன் இவர்களோடு சிறிது காலம் 'தின மணி' பத்திரிகையில் உதவி ஆசிரியராக இளங்கோவன் பணிபுரிந்திருக்கிறார். தமிழ் சினிமாவில் வசனங்கள் எழுதுவதில் முன்னோடி இளங்கோவன்தான். இளங்கோவனின் வசன பாணியைப் பார்த்துத்தான் அடுக்கு மொழியில் சி.என். அண்ணாதுரையும் கருணாநிதியும் வசனங்களை எழுதிப் புகழ் பெற்றார்கள். கருணாநிதியின் உணர்ச்சிகரமான 'பராசக்தி', 'மனோகரா' வசனங்கள் இளங்கோவனின் அடியோட்டி எழுதப்பட்டவைதான்.

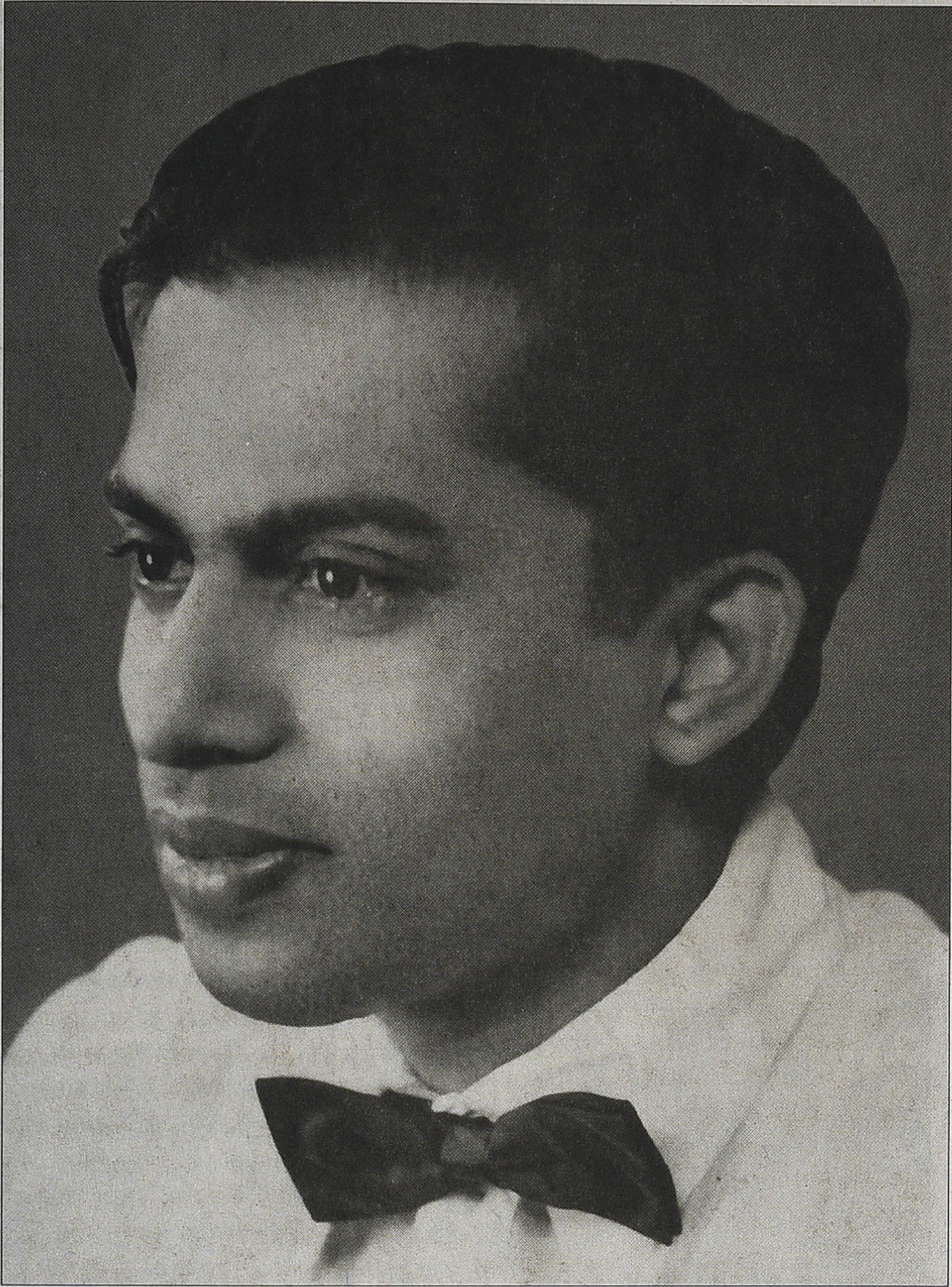
சிறந்த வசன ஆசிரியன் கதாபாத்திரங்களை மோதவிட்டு, அவர்களை உணர்ச்சிப் பிழம்பாக்கிப் பேச விடுவான். இளங்கோவன், கருணாநிதிக்குப் பிறகு வசனம் எழுதுவதில் முன்னணியில் இருந்தவர் கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன். கே.எஸ். ஜி.க்குக் கும்பகோணம் அருகேயுள்ள சாக்கோட்டைதான் சொந்த ஊர். இளமையிலேயே பெற்றோரை இழந்த கோபாலகிருஷ்ணன், வயிற்றுப்பாட்டைக் கழிப்பதற்காக, நவாப் ராஜமாணிக்கம் நாடகக் கம்பெனியில் எட்டாவது வயதிலேயே சேர்ந்துவிட்டார். சிவாஜி கணேசன், எம்.ஆர். ராதா போன்ற, பிற்காலத்தில் பிரபலமான பெரும்பாலான அந்நாளைய நடிகர்கள் செழுமையான நாடக மேடை அனுபவத்திலிருந்து திரைக்கு வந்தவர்கள். இதே போல் அண்ணாதுரை, கருணாநிதி, சக்தி கிருஷ்ணசாமி போன்ற வசனகர்த்தாக்களும் நாடக மேடையிலிருந்து சினிமாவுக்கு வந்தவர்கள்தான்.

கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன், நவாப் ராஜமாணிக்கத்தின் தேவி நாடக சபாவில் தமிழ், ஹிந்தி, ஆங்கிலம் போன்ற மொழிகளையும், பாடல்கள், வசனங்கள் எழுதுவதையும் கற்றார். நாடக அனுபவம் நல்ல உரமாக அமைந்தது. வாய்ப்புகளைத் தேடி சினிமாவுக்கு வந்தார். ஸ்ரீதர் ஏற்கெனவே நாடக, திரைப்படக் கதை வசனகர்த்தாவாகத் தமிழில் அறிமுகமாகியிருந்தார். அவரது நட்பும் அரவணைப்பும் கே.எஸ். ஜி.க்குக் கிடைத்தது. ஸ்ரீதர், கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனைத் தனது உதவியாளராக வசனமெழுத வைத்துக் கொண்டார். 'அமரதீபம்', 'உத்தம புத்திரன்' போன்ற படங்களுக்கு வசன உதவியாளராக கே.எஸ்.ஜி. இருந்தார். இதே காலகட்டத்தில் படங்களுக்குப் பாடல் எழுதும் வாய்ப்பையும் பயன்படுத்தி அவ்வப்போது பாடல்களையும் எழுதி வந்தார். உடுமலை நாராயண கவிராயரிடம் பாடல்கள் எழுதத் தெரிந்துகொண்டார். 'அமரதீபம்' படத்தில் வரும் 'நாணயம் மனுஷனுக்கு அவசியம்'; 'எங்கள் வீட்டு மகாலெட்சுமி' படத்தில் இடம்பெற்ற 'மண்ணை நம்பி மரமிருக்கு'; 'உத்தம புத்திரன்' படத்தில் இடம்பெற்ற 'உன்னழகைக் கன்னியர்கள்' போன்ற பிரபலமான பாடல்கள் கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனால் எழுதப்பட்டவைதான். ஸ்ரீதரிடம் வசன உதவியாளராக இருந்தபோது, கே.எஸ்.ஜிக்கு முழு சுதந்திரம் அளித்திருந்தார், ஸ்ரீதர். பிறகு, தானே சுயமாகக் கதை வசனங்களை எழுத ஆரம்பித்தார், கே.எஸ்.ஜி.

'படிக்காத மேதை', 'நான் கண்ட சொர்க்கம்', 'தெய்வப்பிறவி', 'கைராசி', 'எல்லாம் உனக்காக', 'குமுதம்', 'அன்னை' போன்ற பல நூறு நாள் படங்களுக்கு கே.எஸ்.ஜி. கதை வசனகர்த்தாவாகப் பணியாற்றினார். 'தெய்வப் பிறவி' படத்தில் 'கட்டடத்துக்கு மனைப் பொருத்தம்' என்ற பாடலும் கே.எஸ்.ஜி. எழுதியதுதான்.

ஏ.எல்.எஸ். புரொடக்ஷனுக்காக 'சாரதா' என்ற கதையை எழுதி வசனமும் எழுதினார். 'சாரதா' படத்தை இயக்க சரியான இயக்குனர்கள் யாரும் அமையாத நிலையில் ஏ.எல்.எஸ்., கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணனையே படத்தை இயக்கச் சொல்லிவிட்டார். 'சாரதா' வெற்றிப் படமாக அமைந்தது. தனது குருவான ஸ்ரீதரைப் போலவே கே.எஸ். ஜி. தனித்து திரைக்கதை வசனம் எழுதிய 'படிக்காத மேதை', 'கைராசி', 'தெய்வப்பிறவி', 'குமுதம்', 'அன்னை' போன்ற படங்களின் மூலம் தன்னை, தமிழின் தவிர்க்க முடியாத திரைப்பட வசனகர்த்தாவாக நிறுவிக் கொண்டவர். 'சாரதா'வின் மூலம் இயக்குனராகவும் ஆனார்.

கே.எஸ்.ஜி.யிடம் அடுக்கு மொழிகள் அவ்வளவாகக் கிடையாது. ஆனால், வசனங்கள் கூர்மையும் ஆழமும் கொண்டவை. ஸ்ரீதரின் கதாபாத்திரங்கள் பெரும்பாலும் மென்மையாகவே பேசின. கே.எஸ். ஜி.யின் கதாபாத்திரங்கள் அவை பேசிய வசனத்தால் உணர்ச்சிப் பிழம்பாகக் காட்சியளித்தன. அவரது



கதாபாத்திரங்களின் வசன மோதல்களை சினிமா ரசிகர்கள் விரும்பி ரசித்தார்கள்.

'சாரதா' படத்துக்குப் பிறகு 'தெய்வத்தின் தெய்வம்', 'கற்பகம்', 'ஆயிரம் ரூபாய்', 'கைகொடுத்த தெய்வம்', 'நூறு நாள்' படங்களாகக் கதைவசனம் எழுதி இயக்கித் தள்ளிக்கொண்டே இருந்தார். சித்ரா புரொடக்ஷன்ஸ் என்ற படக் கம்பெனியை ஆரம்பித்து 32 படங்களுக்குமேல் தயாரித்து இயக்கியிருக்கிறார். 'ஆதிபராசக்தி', 'காஞ்சிகாமாட்சி' போன்ற புராணக் கதைகளையும் எழுதி இயக்கியிருக்கிறார். தெலுங்கு, ஹிந்தியிலும் பல படங்களை இயக்கியிருக்கிறார். இவரது உதவியாளர்களில் ஒருவர்தான் கோமல் சுவாமிநாதன். (இவருடைய இன்ஷியலுடன் மலையாளத்திலும் கே.எஸ். கோபால கிருஷ்ணன் என்ற இயக்குனர் ஒருவர் இருந்திருக்கிறார்.)

கே.எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் தனது சக இயக்குனர்களைப் போலவேதான் கதைகளின் பின்புலமாகக் குடும்பத்தை வைத்துக்கொண்டார். இவருடைய கதாநாயகர்களும் காதலித்தார்கள். காதலுக்கு எதிர்ப்புகளும் உண்டு. வில்லன் அல்லது வில்லிகளும் இடம்பெற்றார்கள். கதையினூடே அவ்வப்போது பாடல்கள் இடம்பெறுவதுபோல், காமெடி ட்ராக்கும் இருந்தது. தமிழ் சினிமா மரபிலிருந்து இம்மியளவுகூட கே.எஸ்.ஜி. விலகவில்லை.

'என்னதான்முடிவு', 'சின்னஞ்சிறு உலகம்' போன்ற படங்கள் வித்தியாசமான கதைகளைப் போல் ரசிகர்களின் கண்களை மயக்கின. ஆனால், அவை வித்தியாசமான படங்களல்ல. கே.எஸ்.ஜி.யின் குருவும் நண்பருமான ஸ்ரீதர், பீம்சிங் போன்ற சக இயக்குனர்களைப் போலத் தான் அரைத்த தமிழ் சினிமா மசாலாவையேதான் கே.எஸ். ஜி.யும் அரைத்தார். ஆனால், ஸ்ரீதரைவிட உரத்த தொனியில் வசனங்களை எழுதினார். உரத்த தொனியில் எழுதிய இளங்கோவன், கருணாநிதிக்கு அடுத்தபடியாக கே.எஸ். கோபால கிருஷ்ணனின் வசனங்கள்தான் உரத்து இருந்தன. அதனால், ரசிகர்கள் இவரது படங்களைப் பார்த்தார்கள் என்று சொல்ல லாம். ■

# சதி சுலோச்சனா

சோழ. நாகராஜன்

இந்திய சினிமா உலகில் கன்னடப் பட உலகமும் முக்கியமானது. பெரும்பாலும் கன்னட மொழியிலும், சொற்ப அளவில் கொங்கனி மற்றும் துளு ஆகிய மொழிகளிலும் சினிமாக்களை வழங்கியுள்ள இதனை சான்டல்வுட் என்று செல்லமாக அழைப்பார்கள். கோலிவுட், பாலிவுட் போல கன்னடப் பட உலகத்திற்கு சான்டல்வுட் என்று பெயர். சந்தன மரத்திற்குப் பேர் போனதல்லவா மைசூர்!

பி.ஆர். பந்துலு, ஜீ.வி. அய்யர், குப்பி வீரண்ணா, கு.ரா. சீத்தாராம சாஸ்திரி என்ற குராசீ, டாக்டர் ராஜ்குமார், புட்டண்ணா கனகல், பாலகிருஷ்ணா, ஸ்ரீநாத், சுனில்குமார் தேசாய், சங்கர்நாக், ஆனந்த் நாக், கிரிஷ் கர்னாட், கிரிஷ் காசரவள்ளி, டாக்டர் விஷ்ணுவர்த்தன், அம்பரீஷ், பண்டரிபாய், பி. சரோஜாதேவி, சௌகார் ஜானகி, பாரதி என்று கன்னடத் திரையுலகம் எத்தனையோ கலைஞர்களை உருவாக்கியிருக்கிறது. இசையமைப்பாளர்களான ஆர். ரத்னா, வெங்கட்ட ஸ்வாமி, எம். ரங்காராவ், ஜி.கே. வெங்கடேஷ், விஜயா பாஸ்கர், ராஜன் நாகேந்திரா போன்றோர் கன்னட சினிமாவைத் தங்களது இசைத் திறனால் மிளிரச் செய்திருக்கின்றனர். குராசீ, 1950களின் தொடக்கத்திலேயே சிங்கப்பூர் சென்று மலாய் மொழியில் இரண்டு படங்களை இயக்கிய பெருமைக்குரியவராவார். அன்றைய மலேயாவில் - இந்நாளைய மலேசியாவில்– இமாம் என்ற மலாய் மொழிப் படத்தை இயக்கியதற்காக சர்வதேச விருதும் இவருக்குக் கிடைத்தது.

ஒய்.வி. ராவ்

தேசிய, சர்வதேச அளவில் கவனிப்புகளைப் பெற்ற கன்னட சினிமாவின் துவக்க காலமென்பது மிகவும் சிரமங்கள் நிறைந்ததாகவே இருந்தது. கன்னடப்பட உலகத்துக்கென்று தனியே ஸ்டுடியோக்கள் ஏதுமில்லாத அந்த நாளில், தமிழ் உட்பட பெரும்பாலான இந்திய மொழிகளில் பேசும் படங்கள் வெளிவந்த 1930களில்தான் கன்னடத்திலும் பேசும் பட முயற்சி என்பது நடந்தது. தென்னகத்தின் முதல் பேசும் சினிமாவான தமிழின் 'காளிதாஸ்' 1931இல் வெளிவந்தது என்று பார்த்தோம். கன்னடத்தில் பேசும் பட முயற்சியானது, அதிலிருந்து மூன்றாண்டுகள் சென்று 1934இல்தான் நிறைவேறியது.

கன்னடத்தின் முதல் பேசும் படம் 'சதி சுலோச்சனா'. மைசூரிலும் பெங்களூரிலும் அல்லது கன்னடப் பகுதியின் வேறு எங்கேயும் சினிமா ஸ்டுடியோ இல்லாத நிலையில் கோலாப்பூரின் சத்ரபதி ஸ்டுடியோவில்தான் 'சதி சுலோச்சனா' உருவானாள். ஒலிப்பதிவு மற்றும் தொழில்நுட்ப வேலைகளனைத்தும் அன்றைய மதராசில் - இந்நாளைய சென்னையில்–தான் நடந்தன. புதிய சினிமா முயற்சி என்பதால் படத்துக்கு முதலீடு செய்ய ஆள் கிடைப்பதே படு சிரமமான ஒன்றாக இருந்தது. 'சதி சுலோச்சனா' திரைப்படத்துக்குப் பின்னும் மிகவும் குறைவான எண்ணிக்கையில்தான் கன்னடப் படங்களை அந்தக் காலகட்டத்தில் உருவாக்க முடிந்தது.

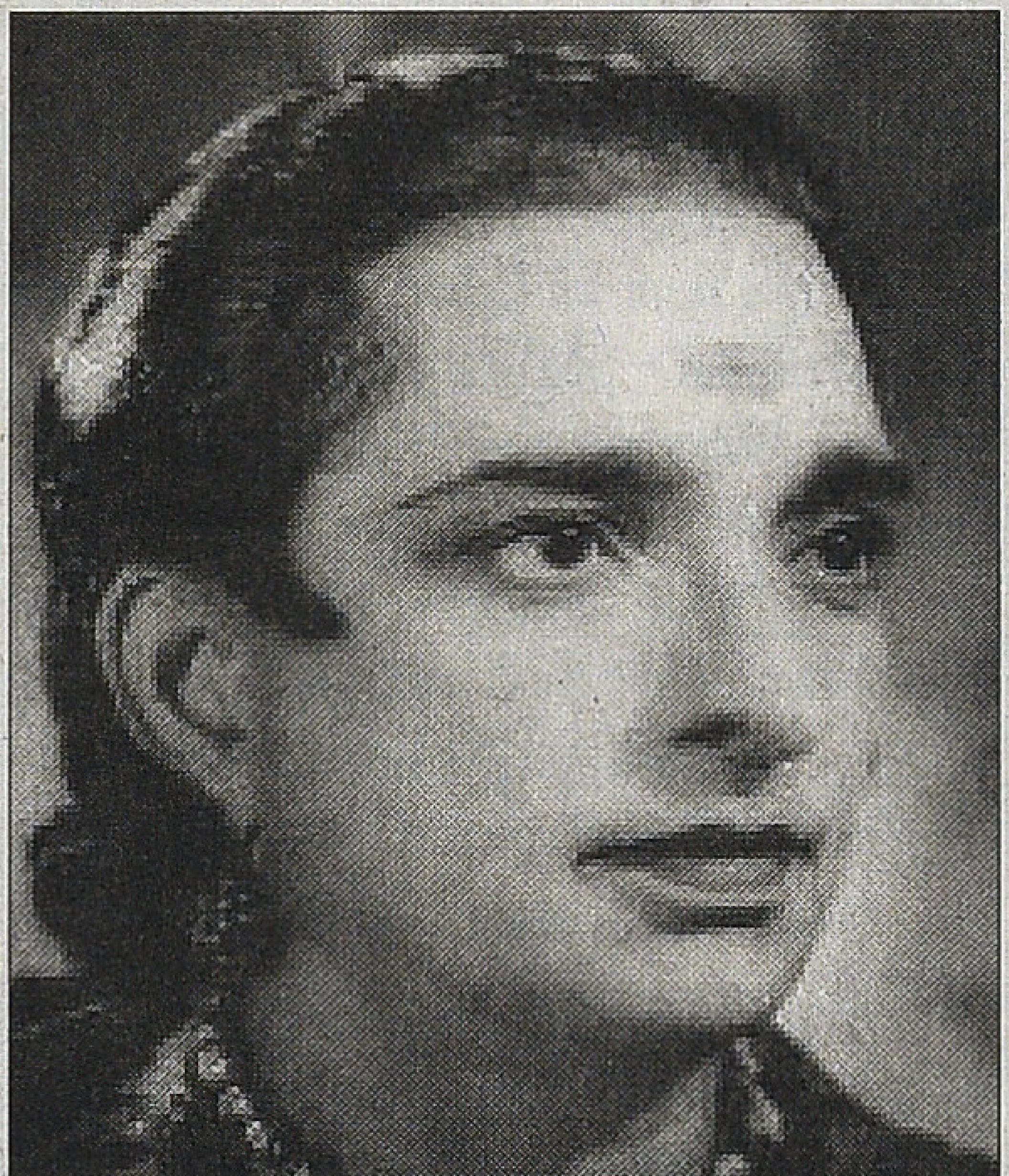
**பெங்களூரில் மார்வாடி உருவாக்கிய படக் கம்பெனி:**

பெங்களூர் அன்றைக்கு மைசூர் மாநிலத்தின் தலைநகரில்லை. ஆனால், அது ஒரு தொழில் நகரம். அங்கே ராஜஸ்தானின் ஜலோர் மாவட்டத்தின் அஹோர் என்ற ஊரைச் சேர்ந்த ஷா சமன்லால் டோங்காஜி என்ற மார்வாடி தொழிலதிபர் இருந்தார். 1932இல் அவர் சௌத் இந்தியா மூவிடோன் என்ற படக் கம்பெனியைத் தொடங்கினார். ராமாயணக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒரு படத்தை அவர் எடுக்க முடிவு செய்தார். 'சதி

நாகேந்திர ராவ்

ஒய்.வி. ராவ்

**கன்னடப் பகுதியின் எங்கேயும் சினிமா ஸ்டுடியோ இல்லாத நிலையில் கோலாப்பூரின் சத்ரபதி ஸ்டுடியோவில்தான் 'சதி சுலோச்சனா' உருவானாள். ஒலிப்பதிவு மற்றும் தொழில்நுட்ப வேலைகளனைத்தும் சென்னையில் நடந்தன.**



ஒய்.வி. ராவ்

சுலோச்சனா' அதன் பெயர்.

ராவணன், அவன் மனைவி மண் டோதரி, ராவணனின் மகன் இந்திர ஜித், அவனது மனைவி சுலோச்சனா இந்த நான்கு பேரை அடிப்படைப் பாத்திரங்களாக வைத்துப் பின்னப் பட்ட கதைதான் இந்தப் படம். ஆந்திர மாநிலத்தைச் சேர்ந்த எர குடிப்பாடி வரதா ராவிடம் (ஒய்.வி. ராவ்) டோங்காஜி தனது படத்தை இயக்கும் பொறுப்பைத் தந்தார். வரதா ராவ், லட்சுமணன் பாத்திரத் திலும் நடித்தார். திரைக்கதை, வச னம், பாடல்களை அன்றைய கன் னட நாடகத்திலும், பின்னாளில் சினிமாவிலும் முன்னணியிலிருந்த பெல்லவெ நரஹரி சாஸ்திரி எழுதி

னார். ஏற்கெனவே மௌனப் படங்களில் தலைகாட்டியிருந்த நாகேந்திர ராவ் ராவணனாக நடித்தார். அத்தோடு அவரை விட்டு விடவில்லை. தயாரிப்பு மேலாளராகவும் நாகேந்திர ராவ் செயல்பட வேண்டியிருந்தது. கன்னட நாடக மேடைகளில் கோலோச்சிய ஹார்மோனிய கலைஞர், இசை மேதை எச்.ஆர். பத்மநாப சாஸ்திரி இந்தப் படத்தின் இசையமைப்பாளராகப் பணியாற்றினார். இவருக்கு உதவியாக இசைப் பணியும் செய்தார், இந்தப் படத்தின் கதாநாயகனாகவும் தயாரிப்பு மேலாளராகவும் பணிகளாற்றிய நாகேந்திர ராவ். எம்.வி. சுப்பையா நாயுடு இந்திரஜித் பாத்திரத்திலும், லட்சுமி பாய் மண்டோதரியாகவும், திரிபுராம்பாள் சுலோச்சனாவாகவும் நடிக்க ஒப்பந்தமானார்கள்.

**ஒய்.வி. ராவ் எனும் பன்மொழிக் கலைஞன்:**

*1903*ஆம் ஆண்டு ஆந்திர மாநிலத்தில் நெல்லூரில் பிறந்தார் எரகுடிப்பாடி வரதா ராவ் என்ற ஒய்.வி.ராவ். அப்போது அது பிரிட்டிஷ் இந்தியாவின் மதராஸ் ராஜதானியில் இருந்தது. வசதியான குடும்பத்தில் பிறந்த ராவ் கலைத் தாகம் மிக்கவராக விளங்கினார். நாடகங்களில் நடிக்க விரும்பி, தனது கல்லூரிப் படிப்பைப் பாதியிலேயே கைவிட்டார். சில நாடகங்களில் நடித்த பின்னர் அவர் மௌனப் படங்களில் நடிக்க எண்ணி கோலாப்பூருக்கும் பம்பாய்க்கும் பயனமானார். *1920*களின் பிற்பகுதியில் சென்னைக்கு வந்துசேர்ந்தார் ராவ். அவரின் அழகையும் சுறுசுறுப்பையும் கண்டு அவருக்கு நிறைய வாய்ப்புகளை வழங்கியது அன்றைய மதராஸ் சினிமா உலகம்.

மௌனப் படங்களான 'கருட கர்வ பங்கம்', 'கஜேந்திர மோட்சம்', 'ரோஸ் ஆப் ராஜஸ்தான்' என்று ஏராளமான படங்களில் கதாநாயகனாக நடித்தார் ஒய்.வி. ராவ். படிப்படியாக முன்னேறிய ராவ் 1930களின் துவக்கத்தில் மௌனப் படங்களின் இயக்குநராக உயர்ந்தார். 'பாண்டவ நிர்வாணா' *(1930)*, 'பாண்டவ அஞ்ஞாதவாசம்' *(1930)*, 'ஹரி மாயா' *(1932)* போன்ற அந்நாளைய வெற்றிப் படங்களைத் தந்தார் ராவ்.

இந்தக் காலகட்டத்தில்தான் சினிமா பேசத் தொடங்கியது. அதுவரையில் மௌனப் படங்களைக்கூட அதிசயித்துப் பார்த்துக்கொண்டிருந்த ரசிகர்களுக்கு மேலும் வியப்பைத் தந்தது பேசும் சினிமா. ஒய்.வி. ராவின் தனித் திறமையால் கன்னடத்தின் முதல் பேசும் சினிமாவை இயக்கிடும் வாய்ப்பு அவரைத் தேடி வந்தது.

*1932*இல் அவரது இயக்கத்தில் வெளிவந்தது '*சதி சுலோச்சனா*'. மிகப்பெரிய வெற்றியை ஈட்டித் தந்தது இந்தப் படம். அதனால், ராவின் புகழ் மேலும் உயர்ந்தது. அதன் உச்சமாகத்தான் *1937*இல் ஒய்.வி. ராவ் தமிழில் ஒரு சூப்பர் ஹிட் படத்தை இயக்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றார். அதுதான் தமிழின் முதல் சூப்பர் ஸ்டார், ஏழிசை வேந்தர் எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர் நடித்த 'சிந்தாமணி'. தமிழ் சினிமா வரலாற்றில் புதிய சாதனை படைத்த படம் இந்தச் 'சிந்தாமணி'. பாகவதருக்கு சூப்பர் ஸ்டார் அந்தஸ்தைப் பெற்றுத்தந்ததே இந்தப் படம்தான். பிறகு தெலுங்கிலும் தமிழிலும் சில படங்களைத் தந்தார் ராவ்.

ராவ் முதல் மனைவி நடிகை ராஜம். இவரை நாயகியாக வைத்து 'ஹரி மாயா' படத்தை தெலுங்கில் எடுத்தார். மேலும், 1940இல் முக்கோணக் காதலையும், சினிமா உலகத்தை அன்றைக்கே நையாண்டி செய்வதாக அமைந்த கதையையும் கொண்ட 'விஸ்வமோகினி' படத்தையும் தெலுங்கில் தந்தார் ராவ்.

ஷாஜஹானின் அரசவையில் பணியாற்றியதாகக் கூறப்படும் கவிஞர் பண்டிட் ஜெகந்நாதனின் வாழ்க்கையைச் சொல்லும் படமான 'லவாங்கி' *(1946)* படத்தை தமிழில் தந்தார் ராவ். இதில் நாயகியாக நடித்தவர் அந்நாளைய நடிகையும் நடனக் கலை ஞருமான நுங்கம்பாக்கம் ஜானகியின் மகள் குமாரி ருக்மணி. இவரை இரண்டாவதாக மணந்தார் ராவ். ருக்மணியின் மகள்தான் தமிழ் சினிமாவில் தனித்த முத்திரை பதித்த நடிகை லட்சுமி. *1950*களில் ராவ் தனது சரிவைச் சந்திக்கத் தொடங்கினார். பொருளாதார நெருக்கடி. அத்தோடு மனைவி ருக்மணியையும் பிரிந்தார். வழக்குகள் அவரை இழுத்தடித்தன. புகழின் உச்சத்திற்குச் சென்ற அந்தக் கலைஞனின் அந்திமக் காலம் நிம்மதியற்றதாகவே கழிந்தது. *1973*இல், *70*ஆவது வயதில் அவர் தனது மூச்சை நிறுத்திக்கொள்ளும்வரையில் இந்நிலை மாறவில்லையாதலால் மகிழ்ச்சியற்ற மனிதனாகவே மரித்தார் ஒய்.வி. ராவ்.

**இப்படித்தான் உருவானது சதி சுலோச்சனா:**

கோலாப்பூரில் இருந்த சத்திரபதி

ஸ்டுடியோவில் 1933 டிசம்பரில் படப்பிடிப்பு தொடங்கியது. இரண்டே மாதங்களில் படம் தயாராகிவிட்டது. சூரிய ஒளியிலேயே படப்பிடிப்பு முழுவதும் நடந்ததாம். கையால் செய்யப்பட்ட ரிஃப்ளக்டர்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. படம் தயாரிக்க ஆன மொத்தச் செலவு 40 ஆயிரம் ரூபாய். போர்க்களக் காட்சி ஒன்றை இந்தப் படத்தில் இரண்டு கேமிராக்களைக் கொண்டு எடுத்தார் இயக்குநர். இரண்டு கேமிராக்களை ஒரே காட்சிக்குப் பயன்படுத்துவது அந்நாளில் கேள்விப்படாத புதுமை என்கிறார்கள். ஒய்.வி. ராவின் திறமைமிக்க இயக்கத்தில் உருவான ‘சதி சுலோச்சனா’ 1934ஆம் ஆண்டு மார்ச் மாதம் 3ஆம் தேதி பெங்களூரின் பாரமௌன்ட் சினிமா தியேட்டரில் வெளியானது. (பின்னாளில் இது பரிமளா டாக்கீஸ் என்று அழைக்கப்பட்டது.) 16 ஆயிரம் அடி நீளம் கொண்ட, 170 நிமிடங்கள் ஓடிய இந்தப் படம் கன்னட மொழியின் முதல் பேசும் சினிமா என்று வரலாற்றில் இடம் பிடித்துக்கொண்டது. அரங்கு நிறைந்த காட்சிகளாக 6 வாரங்கள் ஓடியது ‘சதி சுலோச்சனா’.

**கதையமைப்பு:**

ராவணனின் மருமகளும், ராவணன் மகன் இந்திரஜித்தின் மனைவியுமான சுலோச்சனாவின் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டதே ‘சதி சுலோச்சனா’ கதை. ராமனுக்கும் ராவணனுக்குமிடையே நடக்கும் யுத்தத்தை சுலோச்சனாவின் கோணத்திலிருந்து பேசியது படம். ராமன் போரில் வெல்கிறான். ராவணனின் மகன் இந்திரஜித்தை லட்சுமணன் கொல்கிறான். பெருந்துயரத்தை உணரும் சுலோச்சனா சதி எனும் உடன்கட்டை ஏறி உயிர் துறக்கிறாள். இதுதான் கதை. மக்களுக்கு அறிமுகமான கதையையே எடுத்துக் கொள்வது என்பது சினிமாவின் தொடக்ககால வழக்கமாக இருந்தது. சினிமா என்ற புதுமையை, அது பேசத்தொடங்கிய அதிசயத்தைக் காணத் துடித்த மக்கள், அதன் உள்ளடக்கத்தில் அதிக எதிர்பார்ப்பைக் காட்டாததில் வியப்பேதுமில்லை. தாங்கள் அறிந்து வைத்திருக்கும் கதைகள் ஒரு புதிய ஊடகத்தின் வாயிலாகச் சுவைக்கக் கிடைக்கிறது என்பதே அந்நாளில் அவர்களுக்குப் போதுமான ஈர்ப்பை உண்டாக்கக்கூடியதாகத்தானே இருந்திருக்கும்?

படப்பிடிப்பின்போது இன்னொரு வேடிக்கையும் நடந்தது. அந்நாளில் கண்ணீர் வரவழைக்கும் கிளிசரின் கிடையாது. நடிக, நடிகையர்கள் அழுவதற்குத் துணை செய்வது இந்த கிளிசரின்தான். கணவனை இழந்த சுலோச்சனா அழுது துடிக்க வேண் டும் என்பது காட்சி. அவரை அழவைக்க இயக்குநர் படாதபாடு பட்டார். தெலுங்கில், தமிழில், கன்னடத்தில் ஏன் ஆங்கிலத்தில்கூட கெட்டகெட்ட வார்த்தைகளையெல்லாம் சொல்லித் திட்டிப் பார்த்தார். நடிகை அழுவார் என்றால் அசையக் காணோம். கன்னத்தில் ஒரு அறைவிட்டார். அப்போதும் அசையவில்லை. பிறகு, பச்சை வெங்காயத்தை அவரது கண்ணில் பிழிந்தார். ஊகூம். கோலாப்பூரில் விளையும் சின்ன மிளகாய் காரம் நிறைந்தது. அதை வரவழைத்து அவரது கண்ணின் பட்டையில் தேய்த்தார். கண்கள் சிவந்தனவே அல்லாமல் கண்ணீர் சொட்டுகூட வெளியேறவில்லை. அதிசயக் கண்கள்தான். பிறகு என்ன செய்ய? வேறு வழியில்லாமல் தண்ணீரைக் கன்னங்களில் வழிய விட்டு அந்தக் காட்சியை எடுத்து முடித்தார் இயக்குநர்.

போர்க் காட்சியை மிக நேர்த்தியாக எடிட் செய்தார் ராவ். அதனால் மிகச்சிறப்பாக அந்தக் காட்சி அமைந்து வியப்பேற்படுத்தியது.

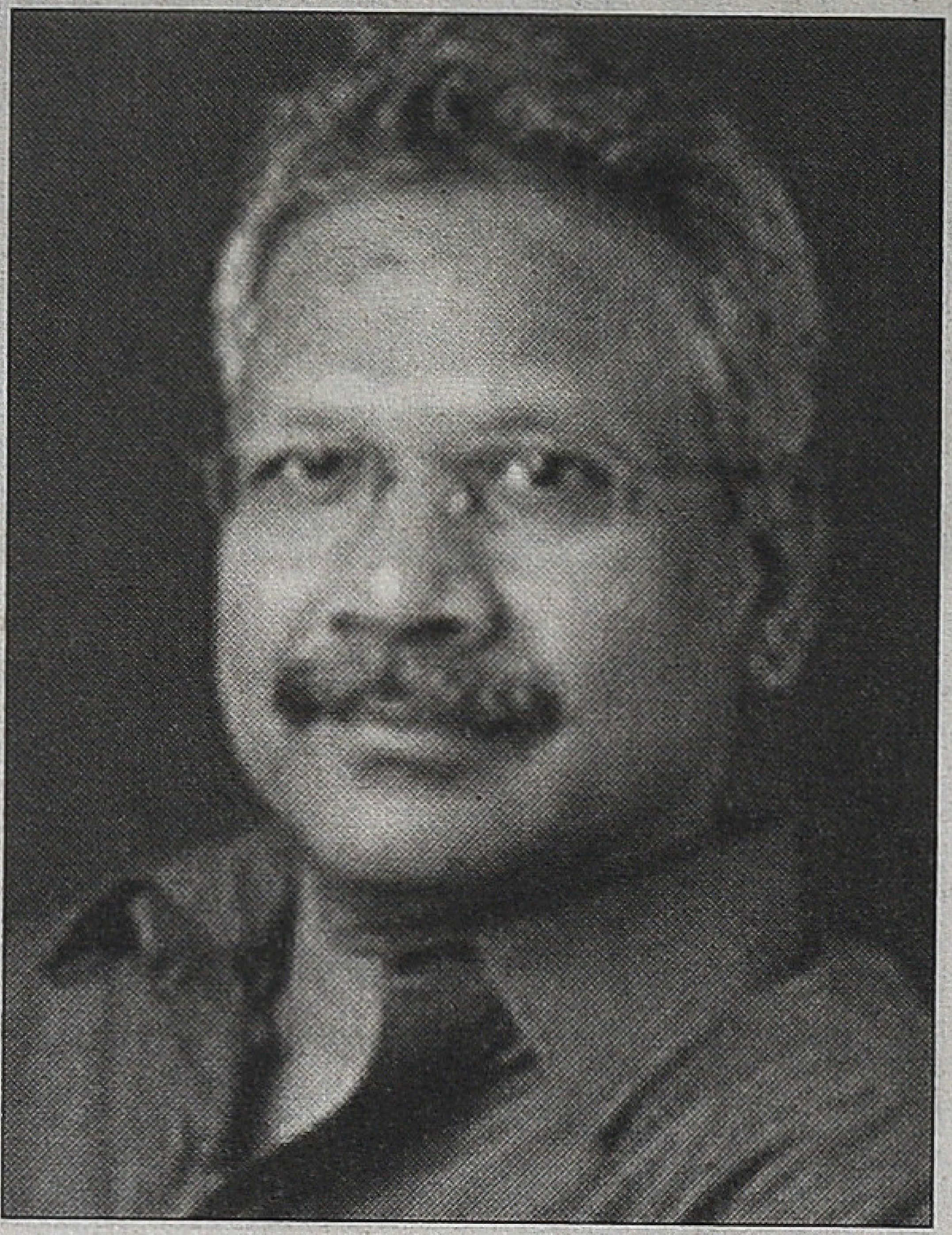
முதல் காட்சியின்போது மக்கள் அரங்கில் நிறைந்திருந்தனர். படம் திரையிடப்போகும் சமயத்தில் கதவுகள் சாத்தப்பட்டன. மின்விளக்குகள் முழுதும் அணைக்கப்பட்டன. இருளில் ஒரு கணம் பார்வையாளர்கள் என்னவோ ஏதோ என்றிருக்க, அடுத்த நொடியில் திரையில் வெளிச்சம் பாய, தங்களின் தாய்மொழியான கன்னடத்தில் முதன்முதலாக அந்த சினிமா பேசத் தொடங்கியபோது அவர்களிடையே எழுந்த ஆரவாரம் அரங்கமே அதிரும்படி இருந்ததாம். ரசிகர்களின் அந்த உற்சாகம்தான் இந்திய சினிமாவின் மூலதனங்களுக்கெல்லாம் மூலதனம் என்பது இன்று வரையில் நீடிக்கும் நிஜம்தானே?

*அடுத்து, மராத்தி மொழியின் முதல் பேசும்படத்தைப் பற்றிப் பேசுவோம்...*

# உணரு

யமுனா ராஜேந்திரன்

மணிரத்னத்தின் இரண்டாவது திரைப்படம், 1984ஆம் ஆண்டு மலையாள மொழியில் வெளியாகிய 'உணரு'. ஐ.வி. சசி இயக்கி பெரும் வெற்றி பெற்ற படங்களான 'ஈநாடு', 'இனியெங்கிலும்' போன்ற படங்களையடுத்து, இப்படங்களது தயாரிப்பாளர் என்.ஜி. ஜான் 'உணரு' படத்தைத் தயாரித்தார். கேரள தொழிற்சங்க அரசியல் குறித்தது 'உணரு'. இப்படத்துக்கு இளையராஜா இசையமைத்திருந்தார்; படத்தொகுப்பு: லெனின்.



ஐ.வி. சசியின் 'ஈநாடு' ஊழல் பிரச்சினையை எடுத்துக்கொண்டது; 'இனியெங்கிலும்' இந்திய மக்களுக்கு இருக்க வேண்டிய ஜப்பானிய வகை நிர்வாகம் மற்றும் ஒழுக்கத்தைப் போதித்தது. 'உணரு', 'இந்தியாவைக் குட்டிச் சுவராக்கிக் கொண்டிருக்கக் கூடிய' தொழிற்சங்க இயக்கத்தைத் தோலுரிப்பதற்காக 'ஈநாடு', 'இனியெங்கிலும்' கூட்டணியால் எடுக்கப்பட்டது. 'ஈநாடு', 'இனியெங்கிலும்' படங்களுக்குக் கதையும் வசனமும் எழுதிய பள்ளிக்கூட உடற்பயற்சி ஆசிரியரான தாமோதரன்தான் 'உணரு' படத்தின் கதையையும் எழுதினார். நேரம் தவறாமை, உடல்பலம், நல்லொழுக்கம், வாகைசூடுதல், நல்ல குடிமகனாக இருத்தல், நாட்டின் வளர்ச்சி போன்றவற்றைப் போதிப்பவர்கள், உடற்பயிற்சி ஆசிரியர்கள். தாமோதரன், குறிப்பிட்ட மூன்று மலையாளப் படங்களிலும் இதனைத்தான் போதிக்கிறார்.

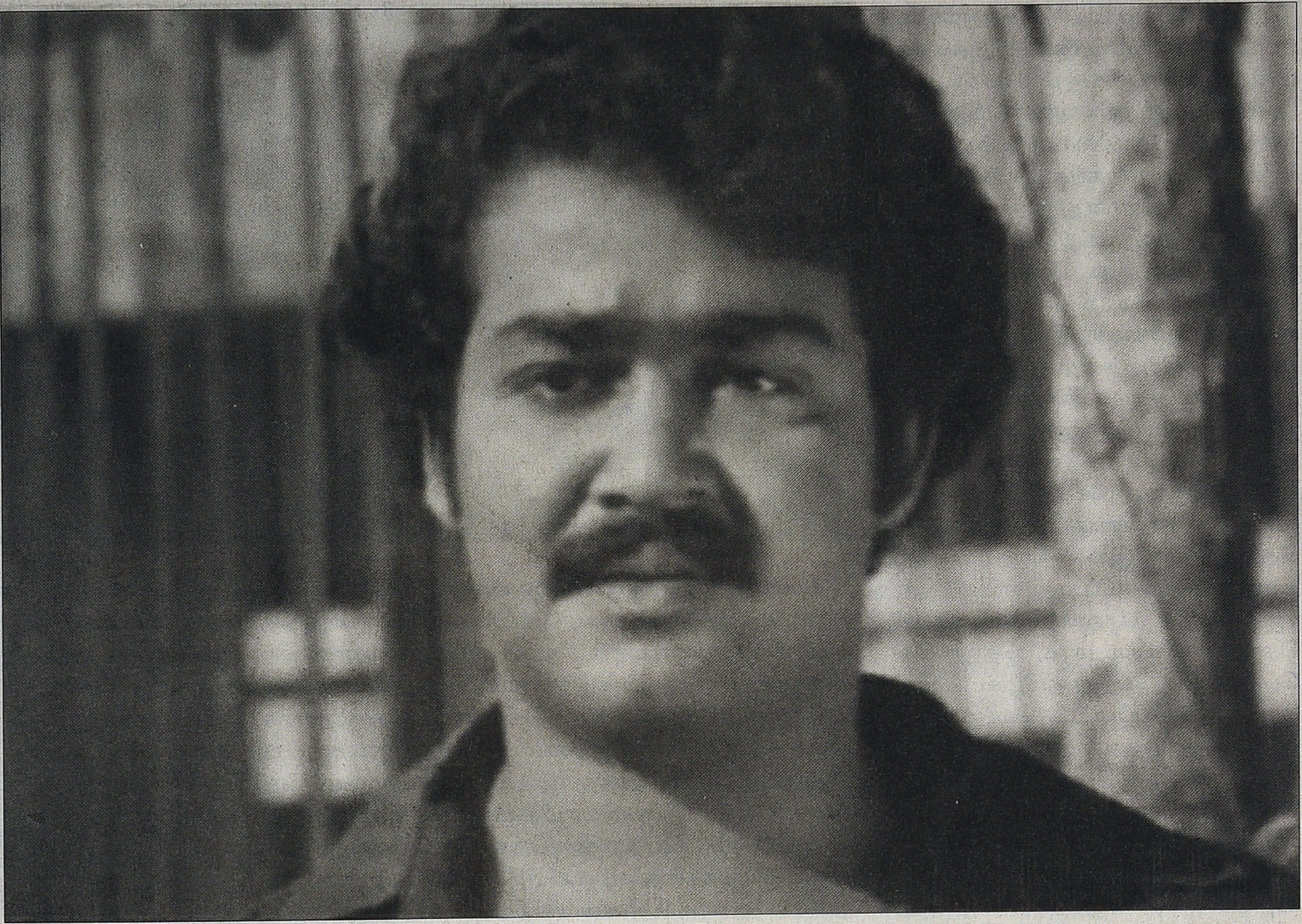
"உணரு' தொழிற்சங்க இயக்கத்தினுள் இருக்கிற ஊழலைப் பேசும் படம்' எனும் மணிரத்னம், 'இந்தப் படத்தில் சொல்லப்பட்டபடி சகலவற்றையும் கட்டுப்படுத்தும் வலிமையான தொழிற்சங்க இயக்கம் இன்றும் இருந்து கொண்டிருக்கிறது. 'உணரு' படமானது வாய்ப்புகளைத் தேடித் திரியும் புதிய தலைமுறையினருக்கும் பழைய பாணியையே இன்றும் கடைப்பிடிக்கும் பழைய தலைமுறையினருக்கும் இடையிலான பிரச்சினை குறித்தது' என்கிறார். மேலும், இப்படம் பற்றிப் பேசும்போது, 'உணரு' தனது கட்டுப்பாட்டில் இல்லாத, தனது சிந்தனைப் பள்ளியின் தாக்கத்தில் உருவாக்க முடியாது போன திரைப்படம் என்றும்; திரைக்கதையில் தயாரிப்பாளரான ஜான், கதாசிரியரான தாமோதரன் இருவருடன் தானும் பங்குபற்ற வேண்டியிருந்தது, இயக்கம் எனும் அளவில் இறுதித் திரைப்படத்தின் மீது தனது கட்டுப்பாட்டைக் கொண்டிருக்க முடியவில்லை என்றும் சொல்கிறார்.

மணிரத்னம் இங்கு தனது சிந்தனைப் பள்ளி எனக் குறிப்பிடுவது, பட உருவாக்கம் தொடர்பான அழகியல் சார்ந்த குறிப்பீடு என்றே நாம் புரிந்துகொள்ள முடியும். அரசியல் திரைப்படமாயினும், உறவுகள் சார்ந்ததாகவும் மானுட நாடகமாகவும் அதனைச் சித்தரிப்பது தனது சிந்தனைப் பள்ளி என்கிறார் மணிரத்னம்.

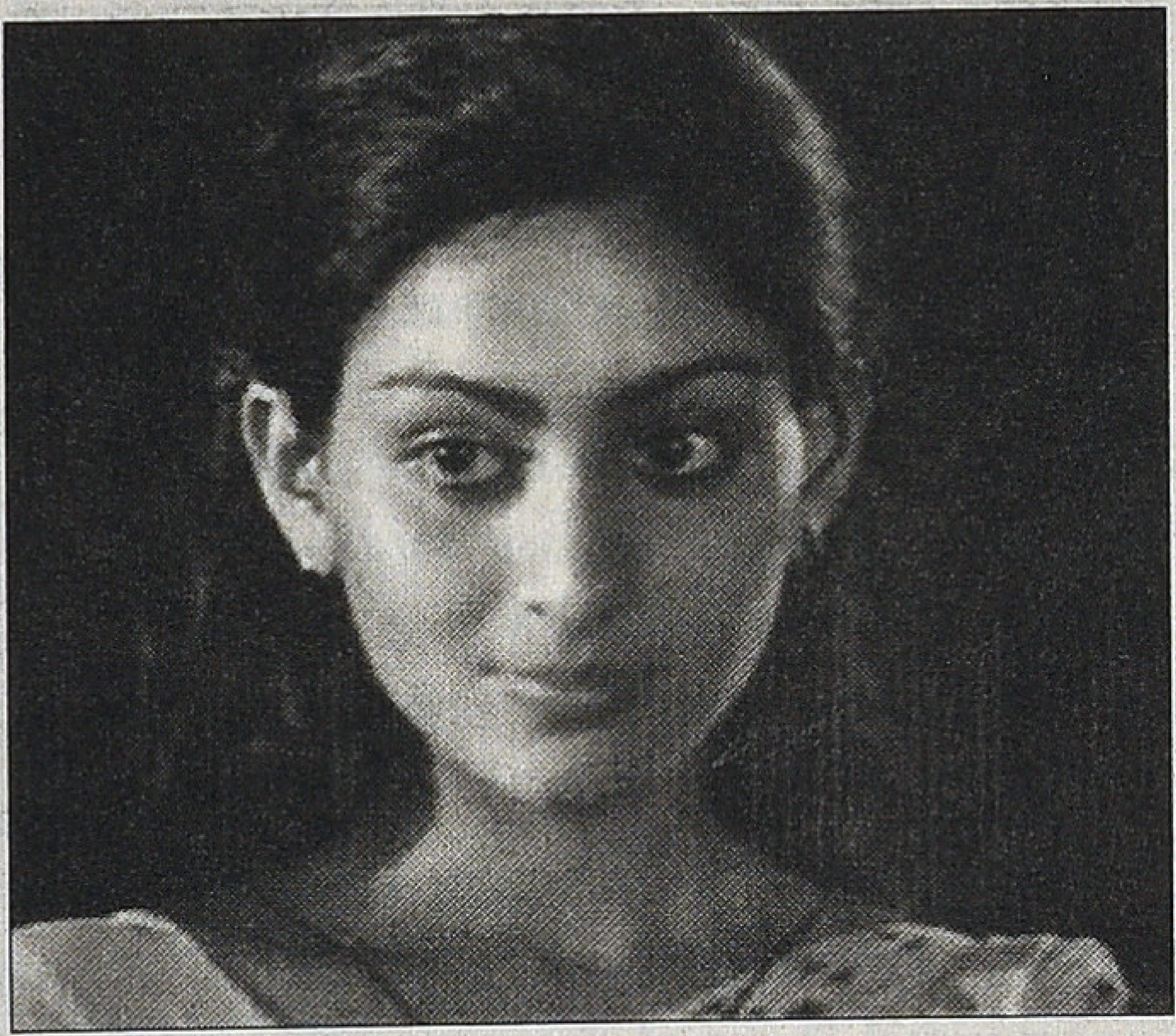
நாம் ஒருவரது சிந்தனைப் பள்ளி என்பதனை இருவகைகளில் அணுக வேண்டும். முதலாவது, திரைமொழியை ஊடகமாகக் கொண்டவர் எனும் அளவில் மணிரத்னம் கதை சொல்லத் தேர்ந்து கொண்டதும், தனது தனித்துவமானதும் எனக் கருதுகிற பாணியை அவரது ஊடகம் சார்ந்த சிந்தனைப் பள்ளி எனலாம். பிறிதொன்று, அவர் பேசும் பிரச்சினைகள் சார்ந்து அவருள் உருவாகி வந்திருக்கும் அரசியல் சமூகப் பார்வை. இது அவரது சிந்தனைப் பள்ளியின் இன்னொரு பரிமாணம் எனலாம்.

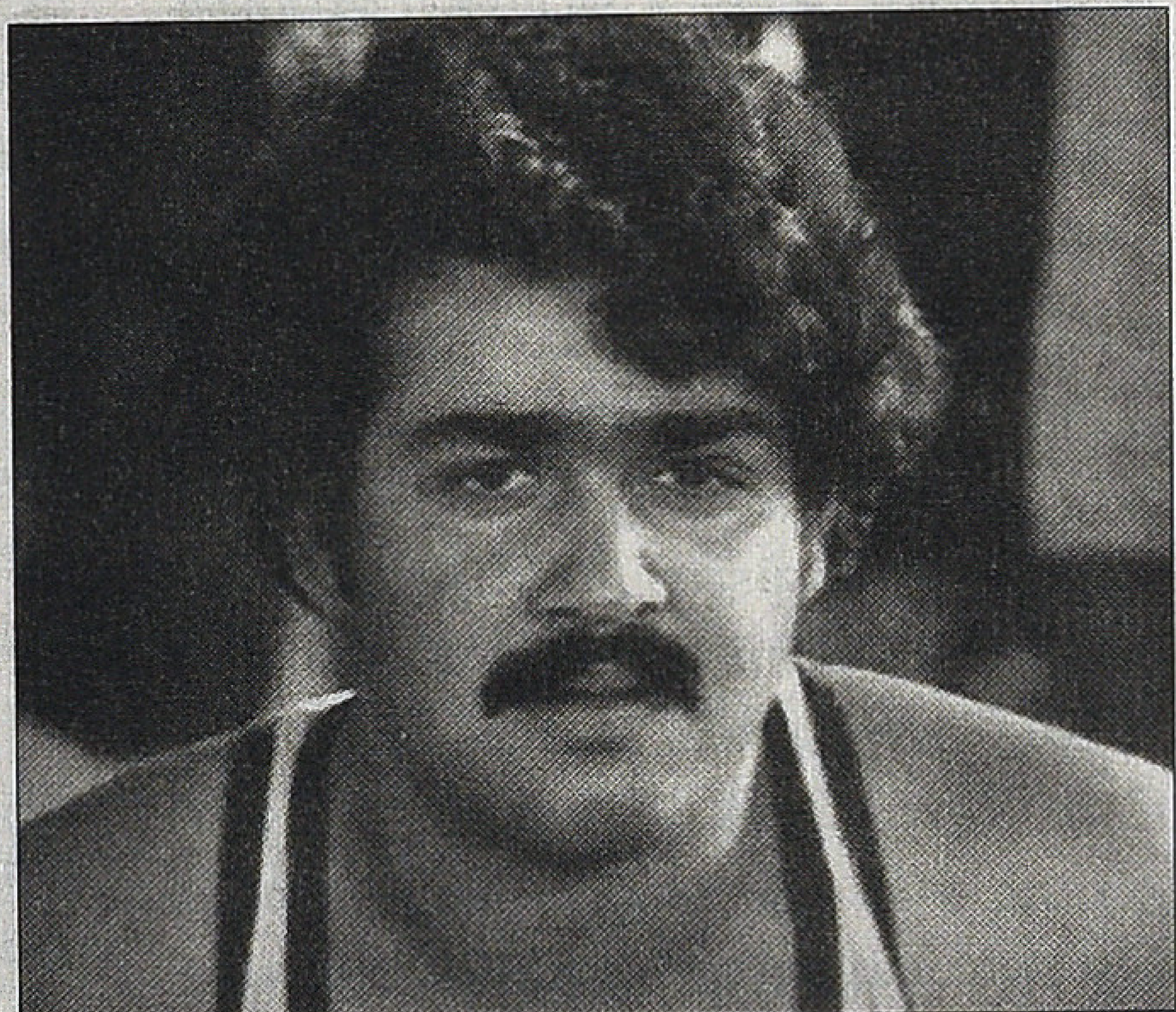
'இருவர்', 'குரு', 'ராவணன்' போன்ற அவரது படங்கள் முறையே திராவிட இயக்கம், தேசிய முதலாளி உருவாக்கம், காவல் துறையின் வனவேட்டை போன்ற அரசியல் பிரச்சினைகளைப் பேசினாலும், இவற்றில் அரசியல் பிரச்சினைகளை விடவும் உறவுச் சிக்கலில் விளையும் மானுட நாடகமே அழுத்தம் பெறுவதை நாம் காணவியலும். இந்தப் பண்பு 'உணரு' திரைப்படத்திலும் இருக்கிறது. (நண்பர்களுக்கிடையிலான உறவு மற்றும் பிரிவு; வேலையற்ற படித்த இளைஞனின் சகோதரி விலைமகளிராக மாறுவது;) இதனையே அவர் தனது பாணி எனவும் குறிப்பிடுகிறார்.

அரசியலைப் பொறுத்து மணிரத்னம் சிந்தனைப் பள்ளியை 'உணரு' முதல் 'ராவணன்' வரை அனைத்துப்



**இந்திய, தேசிய, உலக இயக்குனராக மணிரத்னம் ஆவதற்கான பூர்வ வேர்கள், அவரது முதல் இரண்டு பிறமொழிப் படங்களிலேயே ஆழமாக ஊன்றப் பட்டிருக்கின்றன.**



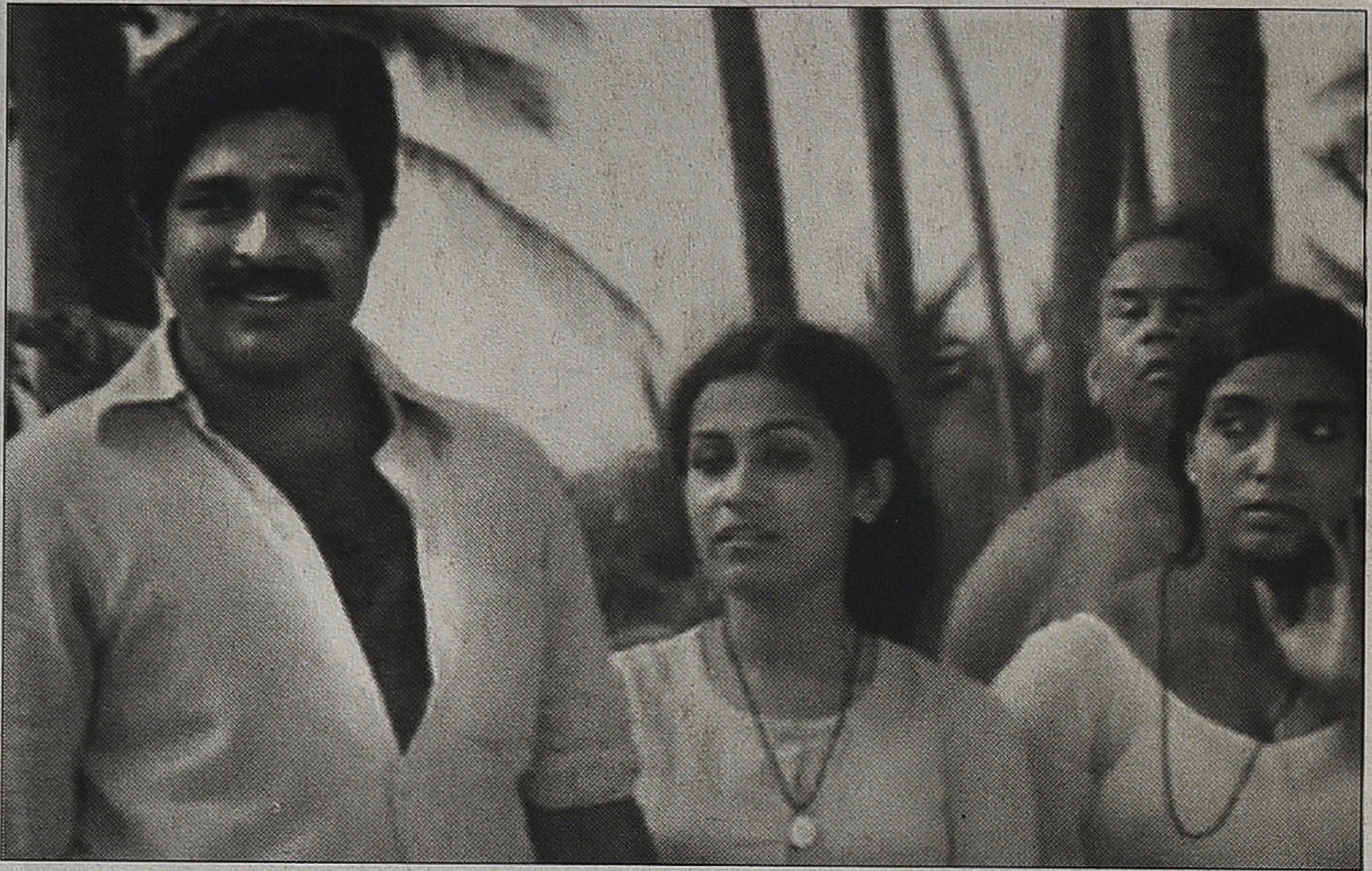


படங்களிலும் அதனது வலதுசாரி தாராளவாத, இந்திய தேசபக்திக் கண்ணோட்டத்தின் தர்க்க நீட்சியை நாம் சுத்தமாகக் காண முடியும். அனைத்து முரண்பாடுகளும் நிரவப்பட்ட, ஒன்றுபட்ட, பொருளியல் வளர்ச்சி நோக்கிய, வல்லரசு இந்தியாதான் அவரது கனவு ராஜ்ஜியம். மேல் மத்தியதர வர்க்கத் தவரது உலகப் பார்வை, ஒரு நிதி மேலாண்மையாளாரது இலாப நோக்குப் பார்வை போன்றனதான் மணிரத்னத்தின் அரசியல் சிந்தனைப் பள்ளியும். அந்த வகையில் ஜான், தாமோதரன் போன்றவர்களுக்கும் மணிரத்னத்திற்கும் இடையில் அரசியல் ரீதியில் 'உணரு' படத்தில் வித்தியாசங்கள் ஏதும் இல்லை. அவர்களுக்கு இடையிலான வித்தியாசம் திரைப்பாணி மற்றும் சொல்முறை சம்பந்தமான வித்தியாசம் மட்டும் தான்.

பிற்காலத்தில் இந்தியப் புகழ்பெற்ற தமிழ் சினிமா இயக்குனராக ஆன மணிரத்னத்தின் தாய்நிலமான தமிழகம், பொதுவாகத் தொழிற்சங்க

இயக்கம் தொடர்பாக எத்தகைய படங்களை உருவாக்கி இருக்கிறது எனப் பார்ப்போம். 1960ஆம் ஆண்டு ஜெமினி வாசன் இயக்கத்தில் 'இரும்புத் திரை' படம் வெளியானது; தொழிற்சங்க இயக்கத்திற்கு முற்றிலும் எதிரானது இந்தத் திரைப் படம். இதற்கு முப்பது ஆண்டுகள் கழித்து, 1992ஆம் ஆண்டு வெளியாகி பெருவெற்றி பெற்ற ரஜினிகாந்தின் 'மன்னன்' திரைப்படத்தை பிற்காலத்திய தமிழ்த் திரைப்பட ரசிகனின் 'இரும்புத்திரை' எனலாம். இதிலிருந்து இருபது ஆண்டுகள் கழித்து 2012ஆம் ஆண்டு வெளியாகிய 'கிருஷ்ணவேணி பஞ்சாலை' கூட பஞ்சாலையின் அழிவுக்குத் தொழிற்சங்க இயக்கத்தை முக்கிய காரணமாகக் காட்டியது. எம்.ஜி.ஆர்., ரஜினிகாந்த் பாணி செங்கொடித் தொழிற்சங்கப்படமாக, தெலுங்கில் பெருவெற்றி பெற்று தமிழில் மொழி மாற்றம் செய்யப்பட்ட, 'சிவப்புமல்லி' அமைந்தது. ஹரிஹரன் இயக்கிய 'ஏழாவது மனிதன்' திரைப்படம் மட்டுமே சூழலியல் மாசுக்கேட்டுக்கு எதிராக உருவாகும் தொழிலாளர் ஒற்றுமை அமைப்பைச் சித்திரித்தது. விதிவிலக்கான இந்தப் படத்தைத் தவிர, தமிழ் சினிமாவில் தொழிற்சங்க விரோதப் போக்கே இருந்தது; அதே தொழிற்சங்க விரோதக் கண்ணோட்டத்துடன்தான் மணிரத்னம் மலையாள மொழிக்குப் போனார்.

மலையாள மொழி திரைப்பட உலகம் இடதுசாரி இயக்கத்தின் சமூகப் பங்களிப்பையும், அந்த இயக்க ஊழியர்களின் அர்ப்பணிப்பையும் போற்றிப் படங்களைத் தந்திருக்கிறது. தோப்பில் பாசி, பேக்கர், டி.வி. சந்திரன், லெனின் ராஜேந்திரன், அடூர் கோபாலகிருஷ்ணன் போன்றவர்கள் இத்தகைய படங்களை எடுத்திருக்கிறார்கள். மார்க்சியர்களின் அர்ப்பணிப்பை அங்கீகரித்து, கால மாற்றத்தில் தேய்ந்து வந்திருக்கும் அவர்களது நம்பிக்கையை 'முகாமுகம்', 'கதாபுருஷன்' போன்ற படங்களில் அடூர் சித்தரித்துக் காட்டினார். இதையே 'நெய்துக்காரன்' படத்தில் பிரியாநந்தன் செய்தார். இடதுசாரிகள் மற்றும் தொழிற்சங்க இயக்கம் குறித்த இவர்களது விமர்சனம், தொழிற்சங்க இயக்கத்தை இழிவுபடுத்தும் பண்பு கொண்டது இல்லை.

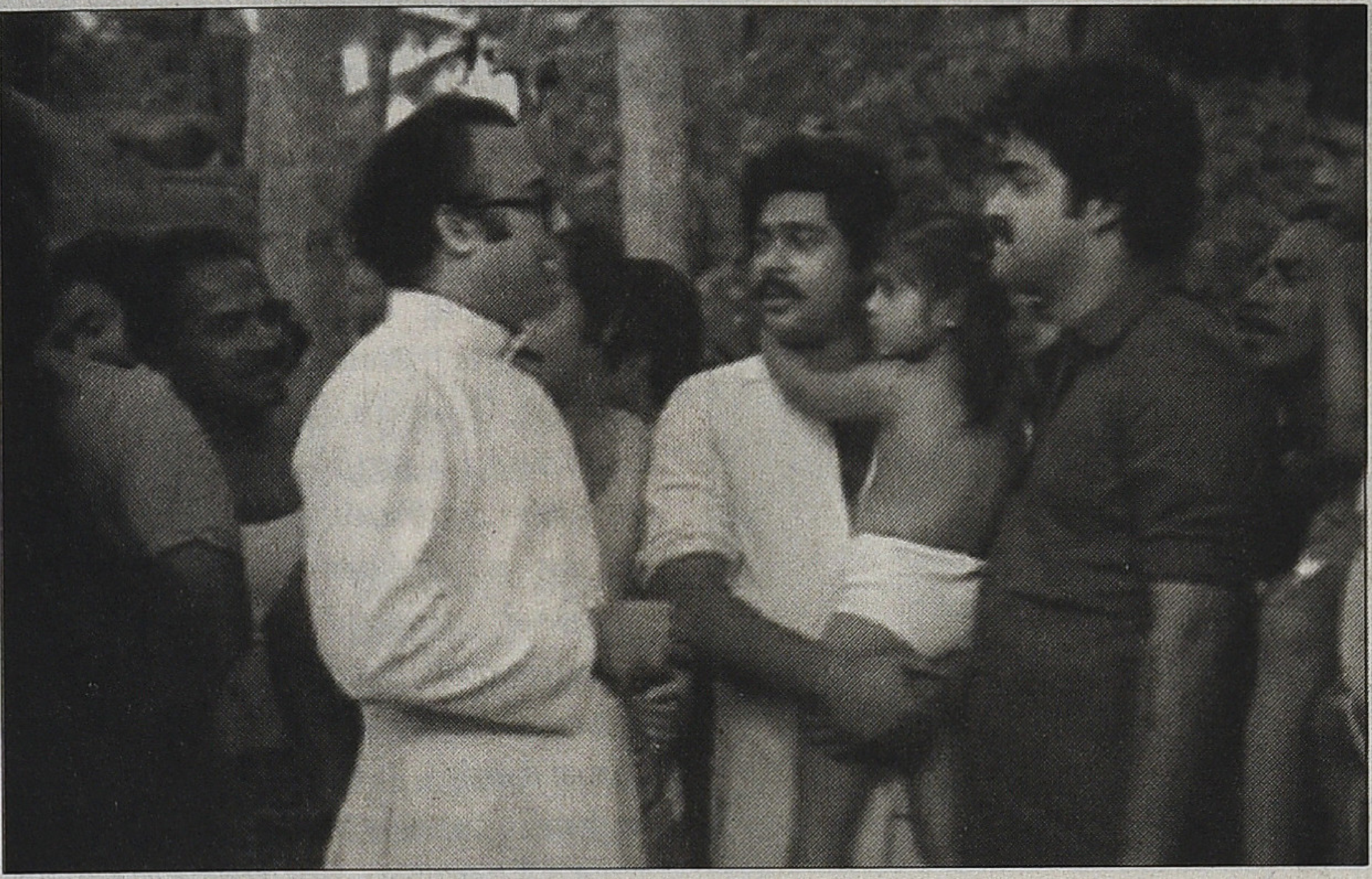


1968ஆம் ஆண்டு மலையாள மொழியில் வெளியான தோப்பில் பாசியின் 'துலாபாரம்', ஏ.வி.எம். ராஜனும் சாரதாவும் நடிக்க தமிழில் மறு ஆக்கம் செய்யப்பட்டு வெளியானது. தொழிற்சங்க இயக்கம் பற்றிய அந்தத் திரைப்படம் தமிழ், மலையாளம் என இரு மொழிகளிலும் பெருவெற்றி பெற்றது. தொழிற்சங்க இயக்கத்தை முளையிலேயே அழிப்பதற்காக ஆலை முதலாளிகளும் அரசும் மேற்கொள்ளும் நடவடிக்கைகளைப் பேசிய இப்படம், தொழிலாளர்களுக்கு இடையிலான, இயல்பாகத் திரளும் வர்க்க உணர்வையும் தோழமையையும் மானுட நேயத்தையும் பேசியது. அறுபதுகள் முதல் எண்பதுகளின் ஆரம்ப ஆண்டுகள் வரையிலான இந்திய, கேரள, தமிழக யதார்த்தம் 'துலாபாரம்' பேசிய யதார்த்தம் தான்.

தொழிற்சங்க இயக்க அனுபவங்கள் குறித்த 'இரும்புத்திரை', 'துலாபாரம்', 'முகாமுகம்', 'உணரு' போன்ற தமிழகக் கேரளப் படங்களோடு, நிஹலானியின் 'ஆகாத்' (இந்தி) திரைப்படத்தையும் சேர்த்துக்கொள்ளலாம்.

பெரும் பஞ்சாலைகளும் இன்ஜினியரிங் தொழிற்சாலைகளும் சிறு சிறு இயந்திர உறுப்புகள் உருவாக்கும் தொழிற்சாலைகளும் நிறைந்த கோயமுத்தூரில் வளர்ந்தவன்; கம்யூனிஸ்ட் கட்சி தொழிற்சங்க அமைப்பின் முழு நேர தொழிற்சங்க ஊழியரது மகன்; தாயும் சகோதரர்களும் பஞ்சாலைத் தொழிலாளர்கள்; ஒரு ஸ்டீல் பர்னிச்சர் தொழிற்சாலையிலும் ஒரு வார்ப்புத் தொழிற்சாலையிலும் அலுவலராகச் சில ஆண்டுகள் பணியாற்றியவன்; ஆகிய காரணங்களால் தொழிற்சங்க இயக்கம், அது எதிர்கொண்ட பிரச்சினைகள், அதனது அரசியல் என்பதை குடும்பப் பிரச்சினையாகவும் அன்றாட அனுபவமாகவும் உணர்ந்தவன் நான். இதனடிப்படையில் தொழிற்சங்க இயக்கம் குறித்த படைப்புகள் பற்றி சொந்த அவதானங்கள் சிலவற்றை என்னால் முன்வைக்க முடியும்.

தொழிலாளர் பாதுகாப்புக்காக தொழிலாளர் நலத்துறையால் உருவாக்கப்பட்ட தொழிலாளர் விபத்துப் பாதுகாப்புச் சட்டங்கள் எதுவும், பெரும்பாலான தொழிற்சாலைகளில் முதலாளிகளால் கடைப்பிடிக்கப் படுவதில்லை. லஞ்சம் பெற்றுக் கொண்டு தொழிலாளிகளின் உயிரோடு விளையாடுவது தொழிற்சாலைக் கண்காணிப்பாளர்களது வழமை. குறைந்த கூலிக்கு குழந்தைத் தொழிலாளர்களை வைத்து இரவுபகலாக வேலை வாங்குவதும், குறைந்த கூலிக்குப் பெண்களைச் சுரண்டுவதும், தொழிசாலை முதலாளிகளின் வாடிக்கை. தொழிலாளிகளை நிரந்தரமாக்கினால் அவர்களுக்குச் சட்டப்படி தரவேண்டியதைத் தரவேண்டும் என்பதால் அவர்களை அன்றாடக் கூலிகளாக வைத்திருக்கவே முதலாளிகள் விரும்பவர். இவர்களுக்கு எதிராக, தமது நலன்களைப் பாதுகாக்கவும் உரிமைகளுக்காகவும்



சளையாது போராடுகிற தொழிற் சங்கத் தலைவர்களைக் கொலை செய்ய முதலாளிகள் தமக்கான குண்டர் படையை உருவாக்கி வைத் திருந்தனர்.

உரிமைகளுக்காகப் போராடுகிற தொழிற்சங்கத்தைப் பலவீனப்படுத்த, முதலாளிகள் லஞ்சம் கொடுத்து, தாமே தலைவர்களையும் தமக்குச் சாதகமான தொழிற்சங்கங்களையும் உருவாக்குவார்கள். பற்பல தொழிற் சங்கங்கள் உருவாக இதுவே காரணம். இதுவன்றி அனைத்து அரசியல் கட்சிகளும் தமக்கென தொழிற்சங் கங்களைக் கொண்டிருந்தன. தமது அரசியல் கொள்கைகளுக்கேற்ப அவை முதலாளி - தொழிலாளி உறவை அணுகின. இவ்வகையில், முதலாளிகளிடம் போராடிப் பெறும் நோக்கத்தில் இடதுசாரிகள் ஒரு அணியிலும், முதலாளியிடம் இணக்கம் கண்டு ஆதாயம் பெறு வது எனும் நோக்கில் மற்ற கட்சி கள் பிறிதொரு அணியிலும் என தொழிலாளர்கள் திரண்டனர். இது தொழிற்சங்க இயக்கத்தின் ஒரு பரிமாணம். பொருளாதாரக் கோரிக்கைகளையும் அரசியல் கோரிக்கைகளையும் வேறுபட்ட தொழிற்சங்கங்கள் எவ்வாறு அணுகு கிறது என்பது தொழிற்சங்க இயக்கத் தின் இன்னொரு பரிமாணம் ஆகும்.

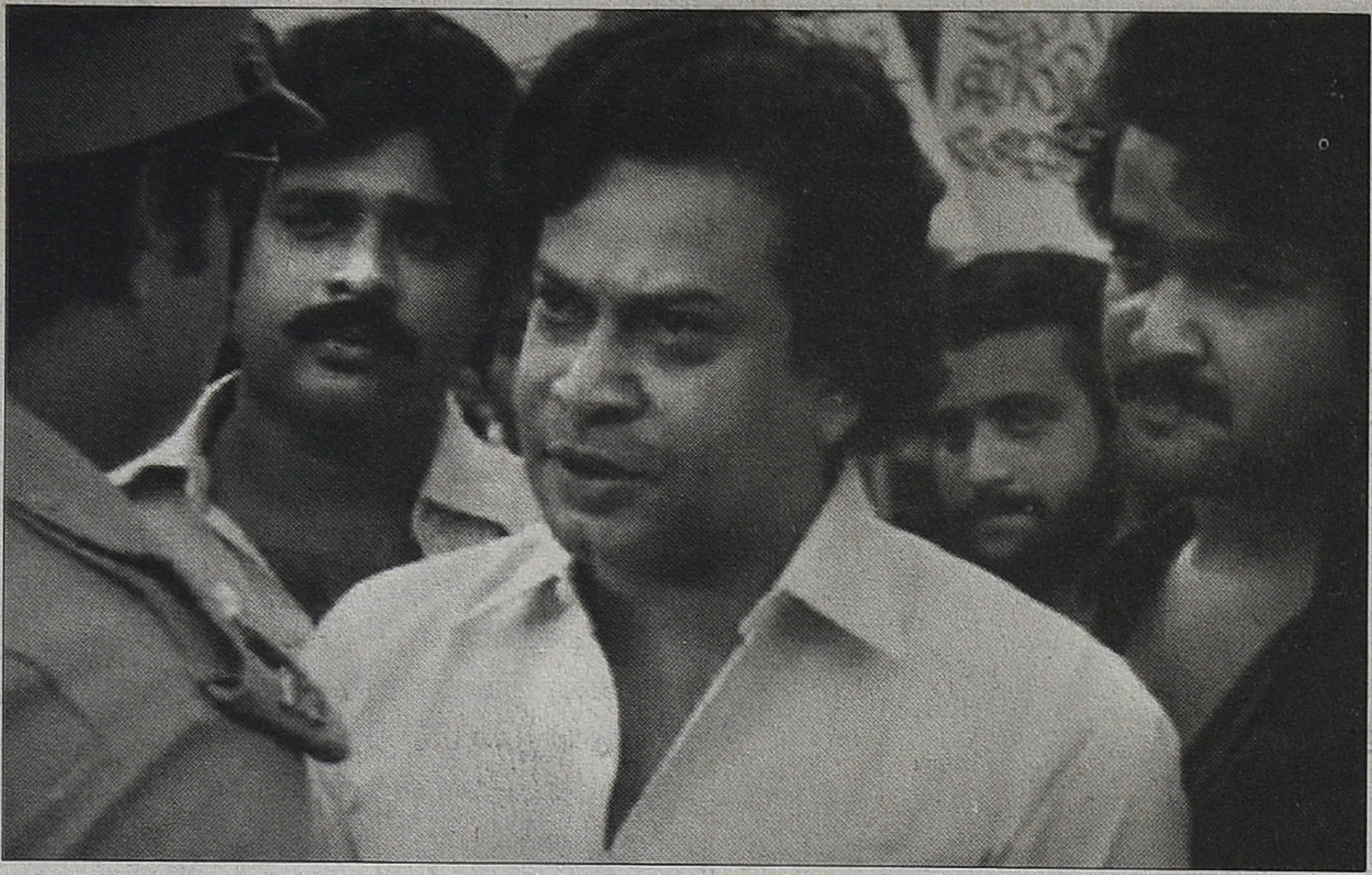
இடதுசாரி தொழிற்சங்கங்களில் பொருளாதாரக் கோரிக்கைகள் என்பது, நாடும் சமூகமும் மாற்றம் பெறவேண்டும் எனும் அரசியலோடு முன்னெடுக்கப்படவேண்டும் என, மார்க்சியர்கள் வலியுறுத்தி வருகி றார்கள். மார்க்சிஸ்ட் தொழிற்சங்க அரசியலில் இது ஒரு மையமான பிரச்சினை. அரசியலைப் பின்தள்ளி விட்டு, பொருளாதார ஆதாயங் களுக்காக மட்டுமே தொழிற்சங்கப் போராட்டங்களை முன்னெடுப் பவர்கள், முதலாளிகளிடம் இருந்து கையூட்டு பெறும் நிலைக்குப் போகி றார்கள். இவர்களை இந்த நிலைக்குத் தள்ளிய இரு புறநிலைச் சக்திகள் இருக்கின்றன. வெறும் கூலி உயர்வு, ஓவர் டைம் சம்பளம், அதிக நட்ட ஈடு என்பதை மட்டும் முன்வைத்து, அரசியலை முற்றிலும் புறந்தள்ளிய வீராவேசமான அரசியல் சாரா தொழிற்சங்கங்களின் தோற்றம், இதில் முதலானது. இரண்டாவது, மார்க்சிஸ்ட்டுகள் அல்லாத தொழிற் சங்கங்களைச் சேர்ந்தவர்கள் பெரும் பாலும் பொருளாதார ஆதா யங்களுக்கு மட்டுமே முக்கியத்துவம் கொடுத்தார்கள் எனும் புறநிலை உண்மை.

இச்சூழலில் அறுபதுகள் முதல் எண் பதுகள் வரையிலான தொழிற்சங்க இயக்கத்தின் அர்ப்பணிப்புகளையும் தியாகங்களையும் சாதனைகளையும், தொழிலாளிகளுக்கு எதிரான ஆலை முதலாளிகளின் அத்தனைக் கொடுமைகளையும் ஒரு சேர நிரா கரித்து, முழுமையாகத் தொழிற்சங்க இயக்கத்தைக் கொச்சைப்படுத்தியபடி மணிரத்னத்தின் 'உணரு' திரைப்படம் வெளியாகிறது.

நிஹ்லானியின் 'ஆகாத்', மணி ரத்னத்தின் 'உணரு' இரண்டும் ஒரே ஆண்டில், 1984ஆம் ஆண்டு வெளி யான படங்கள். இரண்டும் தொழிற் சங்க இயக்கத்தின் சீரழிவையும் நெருக்கடியையும் பேசும் படங்கள். நிஹ்லானி மும்பை நகரத்தை மையமாக வைத்தும், மணிரத்னம் எர்ணாகுளம் நகரத்தை மைய மாக வைத்தும் தொழிற்சங்க இயக் கத்தைப் பற்றிப் பேசுகிறார்கள். களம் மட்டுமல்ல, இருவரது அணுகு முறைகளும் பார்வைகளும் எதிரெதிர் திசையிலானது. இடதுசாரி தொழிற் சங்க இயக்கம் குறித்த இடதுசாரி விமர்சனம் நிஹ்லானியுடையது எனக் கொள்வோமானால், மணி ரத்னத்தின் விமர்சனத்தை ஒரு கடைந்தெடுத்த வலதுசாரி பிற் போக்குவாதியின் விமர்சனம் என்றே வரையறை செய்யமுடியும்.

நிஹ்லானி படத்திற்கும் மணி ரத்னம் படத்திற்கும் இருக்கும் மிக முக்கியமான வித்தியாசம், நிஹ்லானி எப்போதும் அரசியல் குறிப்பீடுகளை துல்லியமாகச் செய்வார். மணி ரத்னம் எப்போதுமே குறிப்பான விஷயங்களை நீர்த்துப்போகச் செய்து, பொதுமைப்படுத்திப் பிரச் சினைக்குத் தீர்வைப் போதிப்பார். இதற்கான காரணம், யதார்த்தமும் நடைமுறையும் அது குறித்த அறிவுத் தேடலும் இருவருக்கிடையிலும் திட்டவட்டமாக மாறுபடுவது தான்.

'ஆகாத்' படத்தில் ஓம்பூரி ஏற்கும் பாத்திரம் கம்யூனிஸ்ட் கட்சி தொழிற் சங்கவாதியின் பாத்திரம். அவருக்கு எதிரியாக வரும் நஸ்ருதின் ஷா அரசியல் சாரா தொழிற்சங்கவாதி. அரசியல் சமூகக் கோரிக்கைகளோடு பொருளாதாரக் கோரிக்கைகளையும் இணைப்பது ஓம் பூரியின் பார்வை. உச்சபட்ச பொருளியல் ஆதாயக் கோரிக்கைகளை முன்வைக்கும் அரசியல் சாராத நஸ்ருதின் ஷா, மறுபுறத்தில் ஆட்குறைப்பு மற்றும் இயந்திரமயமாக்குதல் போன்றவற்றை ரகசியமாக ஏற்று முதலாளிகளுக்கு உதவி செய்கிறார். இவரது பொருளா தாரக் கோரிக்கைகளை ஏற்கும் முதலாளிகள், அதைவிடவும் அதிக இலாபம் தரும் ஆட்குறைப்பு, இயந்திரமயமாக்கம் போன்றவற்றை சாதித்துக் கொள்கிறார்கள். இத் தகைய தொழிற்சங்கங்களை முத



லாளிகள் ஆதரிப்பதால், தமது பொருளாதார நலன்களை மட்டுமே முன்னிறுத்தும் தொழிலாளிகள் கம்யூனிஸ்ட் தொழிற்சங்கங்களை விட்டு, இத்தகைய தொழிற்சங்கங்களை நோக்கிப் போகிறார்கள். இந்தச் சூழலில் வன்முறையான தொழிற்சங்க அரசியலில் இறங்கி, தாமும் உச்ச பட்ச பொருளாதாரக் கோருதல்களை முன்வைக்க வேண்டும் என கம்யூனிஸ்ட் தொழிற்சங்க அமைப்புகளிலுள்ள ஒரு சாரார் விரும்புகிறார்கள். தனது மார்க்சிய தார்மீக நெறிகள் சவாலுக்கு ஆளாகி வருவதை முகாரியின் சோகத்துடன் எதிர்கொள்கிறார் ஓம் பூரி.

மணிரத்னத்தின் 'உணரு' படத்தில், எர்ணாகுளத்திற்கு வெளியிலிருந்து யாருமற்றவரான மோகன்லால் வேலை தேடி எர்ணாகுளம் வருகிறார். எங்கு போனாலும் தொழிற்சங்க அடையாள அட்டை கேட்கிறார்கள். தொழிற்சங்கத்திற்குப் போய் தொழிற்சங்க ஊழியரிடம் உறுப்பினர் அட்டை கேட்டால் அவர் 5000 ரூபாய் லஞ்சம் கேட்கிறார். நியாயம் கேட்கப்போன ரத்தீசும் மோகன்லாலும் சண்டைபோட போலீஸ் அவர்களைக் கைது செய்கிறது. வேலை இல்லாதவர்களுக்கு வேலை என்பதற்காகவே அவர்கள் வேலையற்ற ஒரு வழக்குரைஞரை வைத்து தொழிற்சங்கம் ஆரம்பிக்கிறார்கள்.

மேலே குறிப்பிட்ட வேறுபட்ட இரண்டு தொழிற்சங்கவாதிகளும் சிவப்புக் கொடி வைத்திருக்கிறார்கள். முதலாமவர் தோழர், தொழிலாளி வர்க்கம் என்றெல்லாம் பேசுகிறார். இரண்டாமவர் அரசியல் சாதி மத பேதமற்றது தனது தொழிற்சங்கம் என்கிறார். முதலாவது தொழிற்சங்கவாதியை மார்க்சிஸ்ட் எனவும் இரண்டாவது தொழிற்சங்கவாதியை அரசியல் அற்றவர் எனவும் பார்வையாளன் ஊகித்துக் கொள்ளலாம்.

நிஹ்லானியின் 'ஆகாத்' திரைப் படத்தில் ஓம் பூரியின் தொழிற்சங்க அலுவலகத்தில் மார்க்ஸ், லெனின் படங்களும் எப்போதும் தொழிலாளர்களின் பிரசன்னமும் உண்டு. மணிரத்னம் படத்தில் எல்லா தொழிற்சங்கங்களின் கொடியும் சிவப்புதான்; குறிப்பான அரசியல் உரையாடல் என்பது துப்புரவாகவே இல்லை. படத்தில் வரும் அனைத்துத் தொழிற்சங்கவாதிகளும் தமது அரசியல் மாறுபாடுகளை விட்டு ஒரே அணியாக உருவாகிறார்கள்; கூட்டாக இலஞ்சம் வாங்குகிறார்கள்; கூட்டாக தொழிலாளிகளுக்கு ஓவர்டைம் கேட்கிறார்கள். இனி உருவாகப் போகிற தொழிற்சாலைகளையும் கூட்டாகத் தமது கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொணர ஒன்றிணைந்து முனைகிறார்கள். ஒரு அபத்தக் காட்சியும் படத்தில் உண்டு. ஒரு ஊர்வலம் காண்பிக்கப்படுகிறது. அனைத்துக் கட்சிக் கொடிகளும் அதில் இருக்கிறது. ஆலைகளைத் தமது கட்டுப்பாட்டுக்குள் கொணர முயலும் தொழிற்சங்கங்கள் கூட்டாக அதனை ஏற்பாடு செய்கின்றன. எந்த உலகத்தில் இப்படி இருக்கிறது என்றே புரியவில்லை.

அரசியல்வாதிகள், அரசு, முதலாளிகள் என அனைவரையும் மணிரத்னம் படத்தின் தொழிற்சங்கவாதிகள் ஆட்டி வைக்கிறார்கள். சமூக விரோதக் குண்டர்படையோடு சேர்ந்து, வேலையற்ற வாலிபர்களுக்கு எதிராகத் தொழிலாளிகள் திரளுகிறார்கள். அரசியல், தத்துவம் எல்லாம் கடந்த தாதாக்களான தொழிற்சங்கவாதிகள் தமக்குச் சவாலாக வரும் தொழிலாளி ரத்தீசை லாரி ஏற்றிக் கொல்லவும் செய்கிறார்கள். தொழிலாளர்கள், வேலையற்ற இளைஞர்கள் அனைவரும் ஒன்றுபட்ட தாதாக்களான தொழிற்சங்கவாதிகளை படத்தின் கடைசியில் புறக்கணிக்கிறார்கள்.

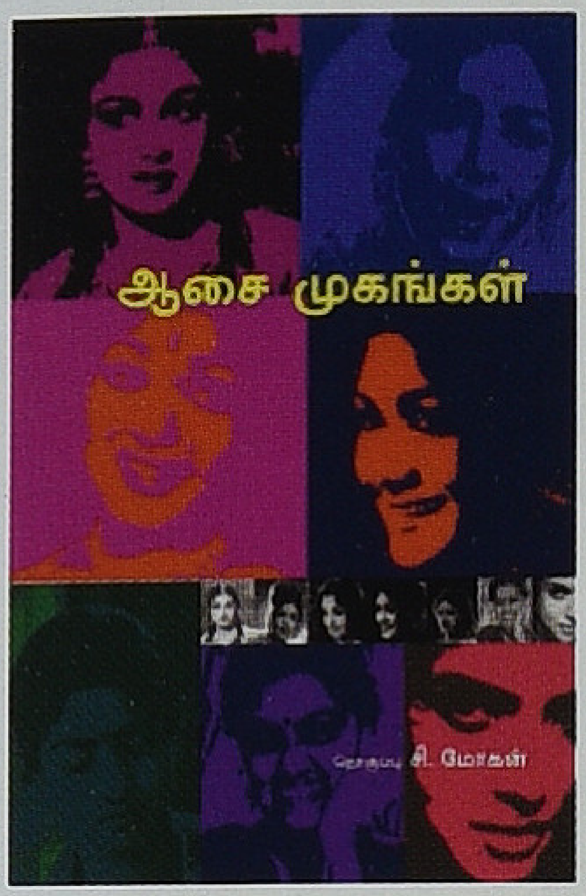
சாதி, மதம், இனம், அரசியல் கட்சி மாறுபாடுகள் எல்லாம் கடந்த, தம்மையே ஒரு தனித்த வர்க்கமாக உருவாக்கிக்கொண்ட தொழிற்சங்க இயக்கம் தொடர்பான சிறுபிள்ளைத்தனமான ஒரு படத்தை இதைவிடவும் ஒருவர் எடுத்துவிட முடியாது. தொழிலாளிகளும் தொழிற்சங்க இயக்கமும் தொடர்பான மணிரத்னத்தின் இந்த விரோதப் பார்வை அவரது பின்னாளைய 'குரு' படத்தில் எவருக்கு இணக்கமான பரிவுப் பார்வையாக ஆகிறது என்பதை, இப்போது ஒப்பிட்டுப் பார்த்துக்கொள்ள முடியும். இவ்வாறே, மணிரத்னத்தின் முதல்படமான 'பல்லவி அனு பல்லவி' (கன்னடம்), இரண்டாவது படமான 'உணரு' (மலையாளம்) இரண்டும் எவ்வாறு அவரது பிற்காலத்திய மத்தியதர வர்க்க உறவுகள் தொடர்பான படங்களுக்கும்; இனம், சாதி, தேசியம் தொடர்பான அவரது பிற்கால அரசியல் படங்களுக்கும் அடிப்படைகளாக அமைகின்றன என்றும் இன்று ஒருவர் அவதானிக்க முடியும்.

இந்திய, தேசிய, உலக இயக்குனராக மணிரத்னம் ஆவதற்கான பூர்வ வேர்கள், அவரது முதல் இரண்டு பிற மொழிப் படங்களிலேயே ஆழமாக ஊன்றப் பட்டிருக்கின்றன.

(தொடரும்)

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

# கயல் கவின் வெளியீடுகள்




## ஆசை முகங்கள்

**தொகுப்பு: சி. மோகன்**

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 112
விலை ரூ. 90

நம் பால்ய நினைவுகளின் வளமான பொக்கிஷங்களாகவும் இதமான பிம்பங்களாகவும் நடிகர், நடிகையர் வீற்றிருக்கிறார்கள். பால்ய நினைவுகள் ஒரு நதியென நம்முள் சலனித்துக் கொண்டிருக்கிறது. அது கட்டுப்பாடுகளின் மாசுகளற்ற தூய நதி. அதில் முக்குளித்தும் நீந்தியும் மனம் கொள்ளும் ஆசுவாசம் அலாதியானது. சமயங்களில், அதன் கரையோரத்தில் கால் நனைய நடந்து திரிகிறோம். சமயங்களில் கரையோரமாய் அமர்ந்து எவ்வித பிரக்ஞையுமின்றி ஒரு கூழாங்கல்லை அதனுள் எறிகிறோம்; அது குமிழ்களையும் வளையங்களையும் மேல்மட்டத்தில் உருவாக்கியபடி அடியாழத்துக்குள் இறங்குகிறது. நாம் வேறொரு காலத்தில் சஞ்சாரம் கொள்கிறோம். இத்தகைய சஞ்சாரங்களிலிருந்து உருவாகியிருப்பதே இத்தொகுப்பு.

நம் திரையுலகின் வசீகர நாயகிகள் பற்றிய ஓர் ஆராதனை இது. அன்று ஆண்களின் மதி மயக்கிய டி.ஆர். ராஜகுமாரியிலிருந்து, இன்றைய சுட்டும் விழிச் சுடரான அசின் வரையான இருபது நட்சத்திர நாயகிகள் பற்றிய நினைவலைகளின் தொகுப்பு. சி. மோகன், அ. முத்துலிங்கம், எஸ். ராமகிருஷ்ணன், அசோகமித்திரன், வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன், வஸந்த், ராம்கோபால் வர்மா, ஜெயமோகன், சுகுமாரன், பாலுமகேந்திரா, நாசர், யுகபாரதி, சீனு ராமசாமி, பாஸ்கர்சக்தி, ரவிக்குமார், அஜயன்பாலா, எம்.டி. முத்துக்குமாரசாமி, R.P. ராஜநாயஹம் உட்பட வெவ்வேறு தலைமுறைகளைச் சேர்ந்த இருபது ஆண் ஆளுமைகள் தங்களின் நினைவுகளின் நீரோடையிலிருந்து நீர் வார்த்திருக்கிறார்கள்.

இலங்கையில் பிரித்தானியர்களினால் ஆரம்பிக்கப்பட்ட கோப்பி, தேயிலை, இரப்பர், தென்னைத் தோட்டங்களில் பணிபுரிவதற்காக 1820களில் அன்றைய மதராஸ் பிரசிடென்சியிலிருந்து (இன்றைய தமிழகம்) அரை அடிமைகளாக இந்தியத் தமிழர்கள் கொண்டுவரப்பட்டனர். இதற்காக கட்டுமரத்திலும் சிறு படகுகளிலும் இலங்கைத் தீவினை நோக்கி பயணம் செய்வதர்களில் பலர் கடலுக்கு பலியாகினர். உயிர் தப்பி கரையேறியவர்களில், மன்னாரிலிருந்து கண்டி நோக்கிய அடர்ந்த காடுகள் வழியான நடைப்பயணத்தில் சிலர் மலேரியா நோய்க்கும் சிலர் காட்டு மிருகங்களுக்கும் இரையாகினர். எஞ்சிய சிலரே மலைப் பிரதேசங்களை வந்தடைந்தனர். இவ்வாறு எஞ்சியோர், வழியில் தாம் அடைந்த துயரங்களை, இழப்புகளை, ஏமாற்றங்களை வாய்மொழி பாடல்கள் மூலம் அடுத்த தலைமுறைக்கு கூறிச் சென்றனர். அவர்கள் அதனை தமக்கடுத்த தலைமுறைக்கும் வாய்மொழிப் பாடலாகவே வழங்கினர். இவ்வாறு தலைமுறைகள் வழி பரிமாறிக்கொள்ளப்பட்ட வரலாற்றுச் சம்பவங்களையும் துயரங்களையும் போராட்டங்களையும் ஐம்பதுகளில் பாவலர்கள் பதியும் முயற்சியில் ஈடுபட்டனர். தம் முன்னோரின் வாய்மொழி வரலாற்றை அச்சுப்பிரதியாகக் கொண்டு வந்தனர். இதில், தம் மூதாதையர்களிடம் பெற்ற வரலாற்று வாய்மொழிப் பாடல்களுடன் தம்காலத்தில் நடைபெற்ற தொழிலாளர் மற்றும் தொழிற்சங்கங்களுக்கிடையிலான போராட்டங்களையும் ஆணாதிக்கம், மது பழக்கம், குடியுரிமை ஆகியவைப் பற்றியும் பதிவு செய்துள்ளனர். இம்முயற்சியே மலையக மக்களது முதல் மக்கள் ஆவணமாகும். இந்த அச்சுப் பிரதிகளின் தொகுப்பே இந்நூல். இலங்கைக்கு முதன்முதலாக வந்த அன்றைய மலையகத் தமிழர்களின் வரலாற்றுப் பின்புலத்தையும் அனுபவித்த துயரங்களையும் இத் தொகுப்பு மூலம் அறியலாம்.

## பரதேசம் போன தமிழர்களின் பரிதாபப் பாடல்கள்

**தொகுப்பு: பெ. முத்துலிங்கம்**

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 224
விலை ரூ. 160

## புதிய ஈரானிய சினிமா

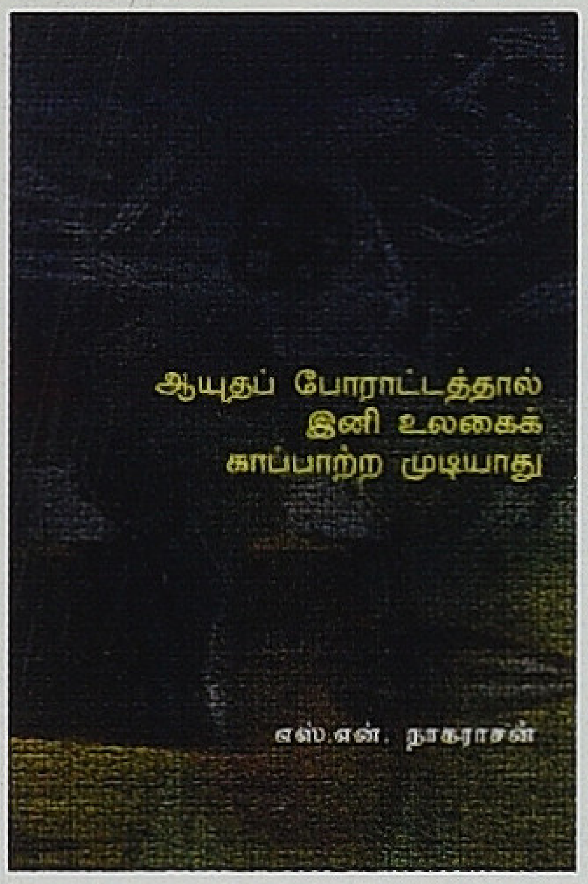
**தொகுப்பு: சஃபி**

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 216
விலை ரூ. 160

அகில உலக சினிமா இன்று ஈரானிய இயக்குநர்களின் தலைமையில் வழி நடத்தி செல்லப்படுகிறது. அன்று ஐரோப்பியர்கள் செய்து காட்டியதைப் போல், சாதாரணமாக தெருவில் நடந்துபோகும் ஒரு குழந்தையை நோக்கி காமிராவை திருப்புவதின் மூலம், அவர்கள் இச்சாதனையை செய்துகாட்டியிருக்கின்றனர். பல அராஜகங்களுக்கு நடுவே 1960களின் இறுதியில் தோன்றி, 1970களிலும் 1980களிலும் தனது இருப்பை தக்க வைத்துக்கொண்டு, 1990களில் உலக புகழ் பெற்ற ஈரானிய சினிமாவின் புதிய அலை திரைப்படங்களை பார்க்கும்போது, ஜனநாயகமில்லாத இடத்தில் எப்படி ஆழமான படைப்புகளை உருவாக்க முடிகிறது என்ற கேள்வி எழாமல் இருக்காது. அங்கிருப்பதைவிட ஓரளவுக்கு இந்தியாவில் ஜனநாயகம் இருந்தும் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் இந்திய திரைப்பட அமைப்பில் வலிமை இழந்து வருவதற்கான காரணம் என்ன? ஈரானைவிட அதிக படங்களை எடுக்கும் தமிழ் நாட்டில் மாற்று சினிமா முயற்சிகள் ஒரு முழுமை பெறாமல் மடிந்து போனது ஏன்? ஈரானிய புதிய அலை திரைப்படங்களில் வரும் பயணங்களிலிருந்தும் அந்தப் பயணங்களால் உருவாகும் சந்திப்புகளில் இருந்தும், நாம் கற்றுகொள்ள வேண்டியவை ஆயிரமிருக்கின்றன என்ற வகையில், நமது சினிமாவில் இருக்கும் வெற்று இடங்களையாவது நாம் அறிய இந்த புத்தகம் உதவும்.

எஸ்.என். நாகராசன், இந்தியாவின் மூத்த வேளாண்மை அறிவியலாளர்களில் ஒருவர்; மார்க்சிய சிந்தனையாளர்; கீழை மார்க்சியம் என்ற கருத்து நிலையை முன்வைத்தவர். பசுமைப் புரட்சியை எதிர்த்து தன்னை முழுமையாகவே ஒரு மார்க்சிய களப் பணியாளராக ஆக்கிக்கொண்டவர். 'மார்க்ஸியம் அடிப்படையில் ஒரு ஐரோப்பிய சிந்தனையாகவே புரிந்து கொள்ளப்பட்டது. அதை ஒரு மேலைநாட்டு அறிவியல் சிந்தனையாக அணுகக்கூடாது, அதை மெய்யியல் நோக்கில் அணுகவேண்டும்' என்னும் எஸ்.என். நாகராஜன் இந்திய அளவில் முக்கிய சிந்தனையாளராக அறியப்படுகிறார்.

தேசியம், சூழலியல், பெண்ணியம், தலித்தியம், பெரியாரியம், அரபு எழுச்சி, நவ காலனிய எதிர்ப்பு போன்றவை விமோசன அரசியலின் இணைந்த பகுதிகளாக ஆகியிருக்கும் இன்றைய சூழலில், ஆயுதப் போராட்டத்தின் சாத்தியம் சாத்தியமின்மை பற்றி பேசும் எஸ்.என். நாகராசனுடனான இந்த உரையாடல் நம் காலத்தின் கேள்விகளுக்கு பதில் சொல்கிறது




## ஆயுதப் போராட்டத்தால் இனி உலகைக் காப்பாற்ற முடியாது

**எஸ்.என். நாகராசன்**

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 96
விலை ரூ. 60


**கயல் கவின்**
16/25, இரண்டாவது கடல் போக்குச் சாலை, வால்மீகி நகர், திருவான்மியூர், சென்னை - 600 041.
மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282,99529 72557

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly August 2013 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15